CAHIERS DU CINÉMA



121 * REVUE MENSUELLE DE CINÉMA • JUILLET 1961 * 121

NOTRE COUVERTURE



Oscar Werner et Jeanne Moreau dans **JULES ET JIM** dont François Truffaut vient d'achever le tournage **(Films du Carrosse-Sédif).**

Ne manquez pas de prendre page 44. **LE CONSEIL DES DIX**

Cahiers du Cinéma

JUILLET 1961 — TOME XXI — No 121

SOMMAIRE

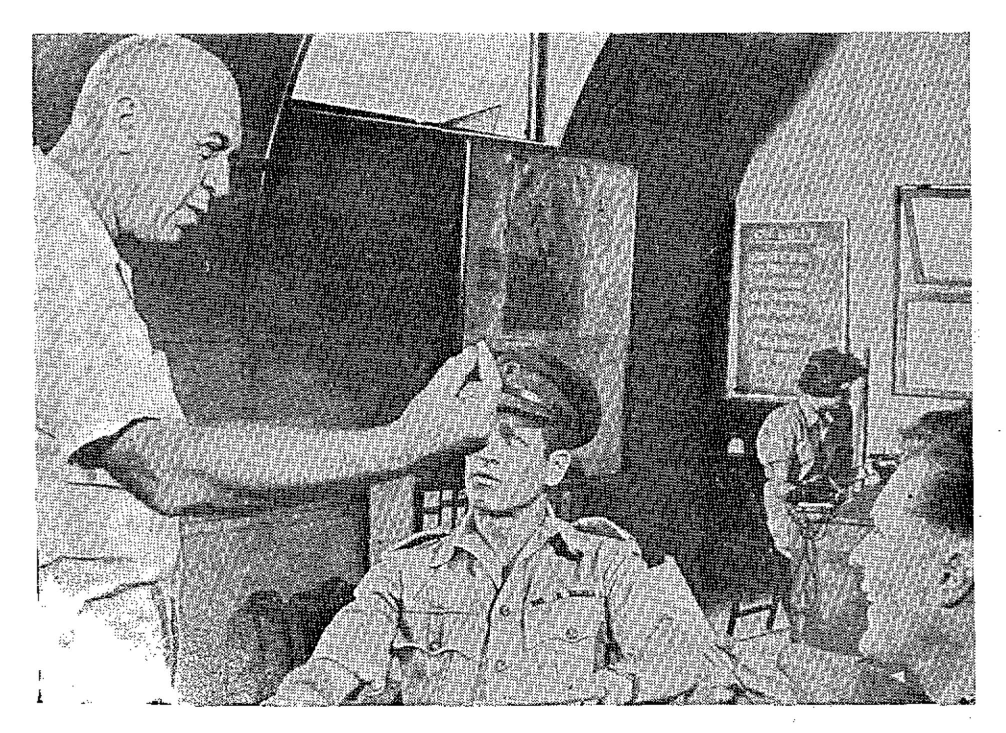
☆

Les Films

*

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
Redacteurs en chef : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38



Otto Preminger dirige Paul Newman dans *Exodus.*

ENTRETIEN AVEC OTTO PREMINGER

par Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer

Cet entretien est le fruit de la seconde rencontre des CAHIERS *avec Otto Preminger. Les propos tenus au cours de la première ont été, rappelons-le, rapportés par Jacques Rivette, dans notre numéro* 29, *en décembre* 1953. *C'est pourquoi nous n'avons pas posé à notre interlocuteur de questions sur les films qu'il tourna avant cette date. Il y a toutes raisons, d'ailleurs, de penser qu'il les eût éludées avec la même courtoisie et fermeté qu'il fait en général pour toutes celles qui se rapportent de façon trop précise à son œuvre. Mais les idées générales nous fournirent vite un agréable terrain d'entente.*

Une première filmographie d'Otto Preminger avait été publiée, à la suite de l'article



Joan Crawford dans *Daisy Kenyon.*

de Jacques Rivette. Plutôt que la compléter par des addenda, *en l'occurrence trop nombreux, nous avons préféré, pour la commodité du lecteur, reprendre entièrement notre travail.*

Pouvez-vous nous parler de vos années de théâtre ? Vous considérez-vous comme un disciple de Max Reinhardt ?

— J'ai cinquante-quatre ans, et j'espère bien que je me suis, depuis longtemps, dégagé de toutes les influences. N'empêche que j'ai beaucoup d'admiration pour Max Reinhardt, à qui j'ai succédé, à la tête du théâtre Josefstadt, à Vienne, de 1930 à 1934, avant mon départ pour l'Amérique. J'ai beaucoup appris de lui. C'était un grand metteur en scène, surtout en matière de direction d'acteurs.

C'est seulement aux Etats-Unis que j'ai commencé à m'intéresser au cinéma. Je n'avais jusque-là jamais tourné de films (1).

(1) Cf « Rencontre avec Otto Preminger », « Cahiers du Cinéma» n° 29, p. 8 : « Je l'interroge sur ces premières années dans les studios autrichiens : il s'étonne, ne se souvient de rien ; mes questions se faisant plus précises, il consent à y reconnaître quelque part de vérité : un ou deux films, simples exercices sans importance. — Ne peut-il pourtant donner un nom, un titre ? — Non, rien d'intéressant, il a tout oublié : son œuvre commence à **Laura**. »



Dana Andrews et Gene Tierney dans *Where the Sidewalk Ends.*

Je suis donc bien, à l'origine, un homme de théâtre, et ma formation théâtrale m'a marqué, je n'en disconviens pas. Elle fait que je m'intéresse au travail des acteurs de beaucoup plus près que ceux de mes confrères qui « viennent » du scénario, de la photographie, ou du montage. Ce que j'aime, c'est aider les comédiens à découvrir des formes d'expression toujours nouvelles, et surtout à sortir des types convenus, ce qui, à Hollywood, n'est pas la chose la plus facile.

Un progrès qu'on doit accepter.

Mais je ne crois pas qu'on puisse m'accuser de faire du théâtre dans mes films. Ce qui me plaît, au contraire, dans le cinéma, ce sont les moyens qui lui permettent de fuir l'optique théâtrale. Ces moyens sont, à l'heure présente, refusés à la télévision : les films que l'on tourne pour la T.V. sont très théâtraux, par le fait du manque d'argent qui vous force à opérer devant des décors peints. Au cinéma, au contraire, grâce aux techniques modernes, aux pellicules ultra-sensibles, nous pouvons maintenant, que ce soit en noir et blanc ou en couleurs, nous passer de studios et tourner sur les lieux mêmes de l'action, comme j'ai fait pour *Autopsie d'un meurtre* et pour *Exodus*. J'aurais pu, bien sûr, tourner *Autopsie* à

Hollywood, presque exactement comme je l'ai fait à Michigan. A cette différence près qu'à Hollywood les figurants sont des figurants, tandis qu'à Michigan les gens sont des gens.

C'est une erreur de faire des réserves devant la couleur et le grand écran, comme cela s'est passé longtemps en Amérique, et se produit encore trop souvent en Europe. Les critiques croient qu'un bon film doit être forcément en noir et blanc et sur écran normal ! Couleur et grand écran représentent un progrès que l'on doit accepter, bien que je ne croie pas que tous les films, sans exception, doivent être tournés de cette façon : cela dépend du sujet que l'on traite ; mes deux prochains films seront en noir et blanc et sur écran classique. Mais, si l'on veut montrer un pays inconnu, si le paysage joue un grand rôle, mieux vaut utiliser les nouveaux procédés. Pour moi, la couleur doit être au service du réalisme. C'est ainsi que je l'ai utilisée dans *Exodus*. J'ai évité les projecteurs colorés, les maquillages excessifs. Eva-Marie Saint y semble plus âgée, parce qu'elle y paraît son âge réel. Dans ces décors vrais, on ne peut tolérer la présence d'une comédienne maquillée. Tout se tient : le tournage hors des studios a ses obligations.

Couleur et scope entraînent un allongement de la durée du film. Du moment qu'on se met à concurrencer la T.V., il faut la battre aussi par la longueur du spectacle, afin de mieux retenir les gens hors de chez eux ! Mais il y a une autre raison : les histoires de télévision ont l'habitude de se contenter de « types », de caractères simplifiés à l'extrême. Le rôle du cinéma doit être de développer, d'expliquer, de fouiller ces caractères, et, pour cela, il est nécessaire de deux, ou même de trois heures de projection. J'ai coupé onze minutes dans la version française d'*Exodus*, sur le conseil des distributeurs ; mais, même si je coupais une heure, il y aurait encore des gens pour dire que c'est trop long. La longueur ne se mesure pas en mètres de pellicule. Tout dépend du sujet que l'on traite. Et ce n'est pas une règle absolue : une heure et demie, une heure quarante peut suffire dans le cas d'un film policier, par exemple celui que je vais tourner maintenant à New York, et qui sera mon premier « suspense » depuis *Laura*. Il s'appellera *Bunny Lake Is Missing* ; c'est l'histoire d'un kidnapping.

Lubitsch et Shaw.

— *Vous avez été le collaborateur de Lubitsch : vous ne vous recommandez pas de lui, non plus ?*

— Si Lubitsch a un successeur, ce n'est pas moi, mais Billy Wilder. Son système est contre ma nature. Tout, chez lui, était en fonction du trait, de la simplification comique, du gag visuel, ou du « mot ». Moi, j'aime que l'humour vienne du caractère des personnages, comme, par exemple, dans La *Lune était bleue*. Ce qui était drôle, dans ce film, c'était le point de vue de la jeune fille, le point de vue de la *professionnal virgin*. Le comique venait donc du personnage même, et non de la façon de montrer celui-ci.

Dans une comédie, on prend une situation et on lui fait subir un traitement pour la rendre amusante, même si ce traitement va contre la vérité des caractères. Moi, je suis incapable de cela. Il m'est impossible de tout subordonner à l'effet comique. J'ai tourné *Royal Scandal* sur un scénario et dans l'esprit de Lubitsch, mais c'est une exception dans ma carrière. C'est là un tout autre style que le mien.

Si je retournais un tel sujet, je le ferais plutôt à la manière de Bernard Shaw, qui part toujours de la vérité des caractères. Il est vrai que, dans *Sainte Jeanne*, j'ai trop cédé à la séduction que Shaw exerçait sur moi Je ne me suis pas aperçu que son humour était trop intellectuel — du moins pour le grand public. Celui-ci attend de *Sainte Jeanne* une émotion qui n'existe pans dans la pièce de Shaw, ni dans le film. On a fait endosser à Jean Seberg toute la responsabilité de l'échec : c'est injuste. J'admets qu'elle n'était pas et, même maintenant, n'est pas une très grande actrice, mais pour ce film, j'ai toujours pensé qu'il était plus important d'avoir une *jeune fille* qu'une très grande actrice. Jeanne était jeune, et c'est ce caractère qu'il fallait préserver avant tout. D'ailleurs, je crois que Jean Seberg n'était pas aussi mauvaise qu'on a bien voulu dire en Amérique. Au fond, j'aime mon film et je suis heureux que vous soyez quelques-uns, en France, à l'aimer.



Dorothy Dandridge et Harry Belafonte dans *Carmen Jones.*

Un film est l'œuvre d'un seul.

— *La direction des acteurs est-elle la chose qui compte le plus pour vous ?*

— Non, c'est le scénario. C'est, du moins, mon principal souci. Je travaille en collaboration étroite avec le scénariste. Nous nous voyons chaque jour, nous discutons de chaque scène, dans les moindres détails. Mais, une fois que je me suis mis d'accord avec lui, je ne change plus une réplique. La qualité du scénario est d'ailleurs, pour moi, garante de celle du film. Un scénario ne saurait jamais être assez travaillé. C'est en quoi je m'oppose aux jeunes Français de la « Nouvelle Vague » qui font, je crois, des films sans scénario.

Le scénario doit posséder une cohésion interne, presque se suffire à lui-même. Je n'aime pas l'écrire en fonction de tel ou tel acteur. Mes interprètes, je les choisis, une fois la rédaction entièrement achevée. C'est le caractère du comédien qui doit s'adapter à celui du personnage, et non l'inverse.

— *Vous choisissez vos sujets en toute liberté ?*

— Oui. En Amérique d'ailleurs, maintenant, le développement de l'industrie — mot que je déteste : c'est bon pour l'automobile, non pour le cinéma — suit curieusement celui que vous observez en Europe. Tous les films d'importance sont le résultat d'entreprises individuelles, qu'il s'agisse de la production ou de la mise en scène. La dictature des grands studios, des grandes compagnies, des grands patrons comme Zanuck n'existe plus ou va disparaître.

Nous, les producteurs indépendants, nous avons maintenant entière autonomie, même en ce qui concerne la publicité. En matière de publicité, c'est à moi que revient la décision finale : j'ai pu ainsi imposer les affiches de Saul Bass. Et c'est très important, car une publicité trop tapageuse ou mal adaptée au caractère du film risque de faire déchoir le cinéma du rang, sinon d'art pur, du moins de métier artistique où nous avons réussi péniblement à l'installer. Et c'est précisément parce que nos droits ont été lents à conquérir, qu'il faut les défendre maintenant avec la plus grande vigilance, contre toutes sortes d'ennemis : publicité, censure, monopoles... Sinon, le cinéma redeviendra ce qu'il était auparavant.

Nous tournons moins de films qu'autrefois. Mais c'est là un avantage, car ils sont plus importants et, surtout, ils sont l'œuvre d'un seul individu qui leur imprime sa marque. Si le film est bon, à lui le mérite, s'il est mauvais, à lui la faute. De toute façon, il y a un responsable et un seul. Plus d'alibis possibles.

En revanche, j'ai le droit de ne pas considérer *Ambre* comme une de mes propres œuvres. Son tournage, entrepris par un de mes confrères, avait été désastreux et Zanuck, auquel j'étais lié par contrat, fit appel à moi pour sauver la situation. Comme j'hésitais, il insista : « *Je sais que vous n'aimez pas le sujet. Mais ça n'a aucune importance. Nous avons besoin de vous. Vous faites partie de notre team. On vous paiera tant de dollars par semaine. La responsabilité, c'est nous qui la portons.* » Il ne m'était pas possible de ne pas accepter. Un contrat de sept ans avec la Fox, ça ne se rompt pas à la légère. Et puis, j'étais en excellents termes avec Zanuck.

Mais, maintenant, si je fais un choix, c'est *mon* choix. Et si le film est mauvais, c'est ma faute. Le sentiment de votre responsabilité vous fait avoir du cœur à l'ouvrage. Si vous vous trompez, eh bien, tant pis ! Ce qui compte, c'est l'enthousiasme que vous apportez dans votre travail.

Je ne veux pas me spécialiser.

— *Mais vous ne tournez jamais de sujets originaux.*

— C'est vrai. Du moins jusqu'à présent. Je ne suis pas de règles, mais, en général, quand j'adapte un sujet, je le modifie à tel point qu'on ne peut dire qu'il s'agit d'une histoire originale. Par exemple, j'ai l'intention de tourner *Advise and Consent,* un best-seller publié en français sous le titre « Les Titans ». C'est un sujet politique. Je m'intéresse au principe des élections américaines, où les pouvoirs respectifs du Président et du Sénat observent un « équilibre » de nature particulière et qu'on ne retrouve dans aucune autre constitution au monde. Je reprendrai l'histoire presque comme elle est écrite, mais *l'idée* même de mon film sera toute différente de celle du roman.

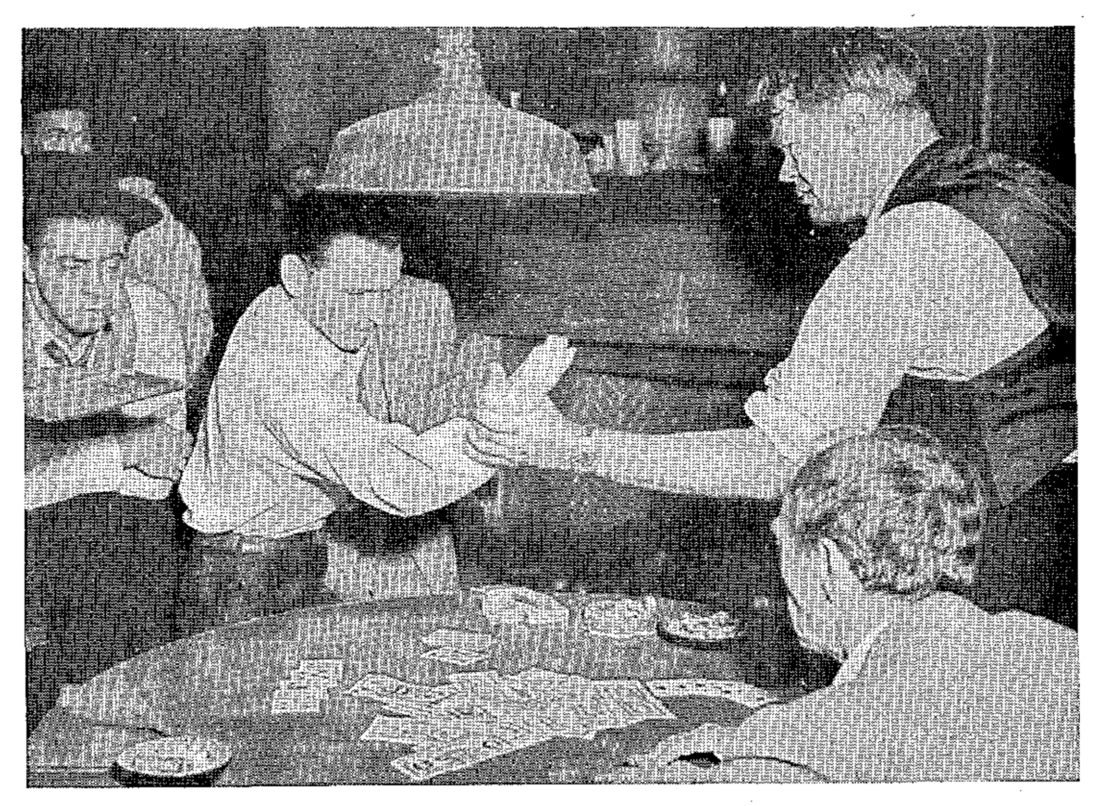
Etant Américain lui-même, l'auteur n'a pas montré toute l'originalité de ce rapport des pouvoirs. Pour lui, c'était une chose toute naturelle. Il n'a pas *dramatisé* le conflit, de telle façon qu'il puisse le rendre sensible à un public non américain.

J'aime avoir une base : cette base m'est fournie, en général, par un roman ou une pièce de théâtre. Mais si quelqu'un m'apportait une idée vraiment grande, je l'achèterais volontiers.

— *Y a-t-il,* a priori, *des idées, des thèmes, qui vous tentent plus que d'autres ?*

— Mon œuvre est très diverse, et c'est voulu. Bien sûr, ce serait plus facile pour moi, si je me spécialisais dans un genre déterminé. On développe quelques formules, et le succès vous est acquis. Mais cela, je ne le veux pas, ne serait-ce que pour mon amusement personnel. Je tiens à rester jeune. J'aime, chaque fois, à mener un combat nouveau, à m'attaquer à des problèmes toujours différents : c'est plus excitant pour l'esprit. Un des privilèges du metteur en scène, c'est de jouir de l'idée qu'il peut *tout* faire. Le goût de la liberté me fait même retourner de temps en temps au théâtre. Je viens de monter une comédie à Broadway, avec Henry Fonda : *Critic's Choice.*

Chaque fois que j'ai tourné un film, j'ai l'impression que j'ai donné tout ce que je



Frank Sinatra dans *The Man with the Golden Arm.*

pouvais sur ce thème ou dans ce genre. Je suis « vidé ». Il faut absolument que je passe à autre chose. J'aime les histoires que je tourne, et j'y travaille une année entière — et même parfois deux — dans la joie la plus intense. Mais, s'il fallait que je recommence, ce ne serait plus pour moi qu'un pensum d'écolier.

Je ne cherche pas, je trouve.

— *Il semble que vous soyez, de plus en plus, intéressé par de « grands problèmes ».*

— Peut-être. Les problèmes, je ne les cherche pas, mais — c'est ma nature — je les trouve souvent sur mon chemin. Ce n'est pas le résultat d'un dessein délibéré. Cela tient au fait que je vis au XX[e] siècle et que je m'intéresse à mon temps. Je m'intéresse à Israël, à la politique américaine, aux questions de race — même à travers *Carmen Jones* ou *Porgy and Bess* qui ne sont pourtant que des « *musicals* ». Et ces problèmes sont plus complexes qu'on ne croit au premier abord. C'est de là que vient l'ambiguïté de mes films. La situation des Noirs aux U.S.A., par exemple, n'est pas une chose simple, ni celle des Juifs en Israël.

— *En somme, chaque film est pour vous l'occasion d'une expérience.*

— Oui. Et c'est la raison pour laquelle je cherche toujours des thèmes nouveaux. Tourner un film, ce n'est pas pour moi prétexte à confession, mais façon d'enrichir mon esprit. Ces thèmes, il faut donc que je les trouve non pas en moi-même, mais quelque part hors de

moi : le plus souvent dans un livre. C'est ainsi que j'ai acheté les droits d'un roman qui conte les sept histoires parallèles de sept jeunes hommes et femmes, pendant les années 1945-1950, c'est-à-dire entre la fin de la seconde guerre mondiale et le début de la guerre de Corée. Cela se passe dans le monde entier et touchera vraiment aux grands problèmes actuels (bombe atomique, communisme). Lorsque le film sera achevé, il n'aura vraisemblablement plus beaucoup de rapports avec le livre. Ce sera presque une œuvre originale. Le roman m'aura servi seulement de point de départ. C'est dans le même esprit que j'adapterai le roman de Christian Mégret, « Carrefour des Solitudes ». Il s'agit de l'histoire d'un soldat américain, en France, après la guerre. Le personnage, qui est un Noir, dans le livre, deviendra chez moi un Américain tout court. Cela me semble plus intéressant, pour ce que je veux faire.

Il est beaucoup plus facile, lorsqu'on possède une base solide, d'expliquer ses intentions à un scénariste. Vous voyez, au contraire, jusqu'à dix noms d'auteurs sur le générique d'un film construit sur une idée originale. Ajouter est moins commode et moins fructueux que retrancher.

Notre domaine est la fiction.

Mais ne croyez surtout pas, si je vous raconte ces projets, que je vais désormais me spécialiser dans les problèmes politico-sociaux. *Bunny Lake Is Missing,* que je tournerai auparavant, sera une simple histoire policière. Et pourtant, là aussi, il y a un thème « social » La mère de la petite fille qui a été kidnappée n'est pas mariée et cette histoire, telle que je la raconte, ne peut arriver à une mère qui a un mari. Cette femme n'a même pas la possibilité de prouver qu'elle a eu une fille. Le père de l'enfant, qui est un homme marié, prétend qu'il ne la connaît pas. Si l'on ne vit pas dans notre société d'une manière conformiste, la loi ne vous protège pas : telle est, si l'on veut, la morale de l'histoire, bien qu'il ne s'agisse là que d'un tout petit aspect du film. Ce qui m'intéresse, surtout, c'est de montrer une femme seule dans une grande ville ; j'installerai ma caméra en pleine rue, comme dans *A bout de souffle*, que j'ai vu et que j'aime beaucoup, pour sa façon de montrer Paris, et aussi parce qu'il prouve que Jean Seberg n'était pas aussi mauvaise actrice que ça.

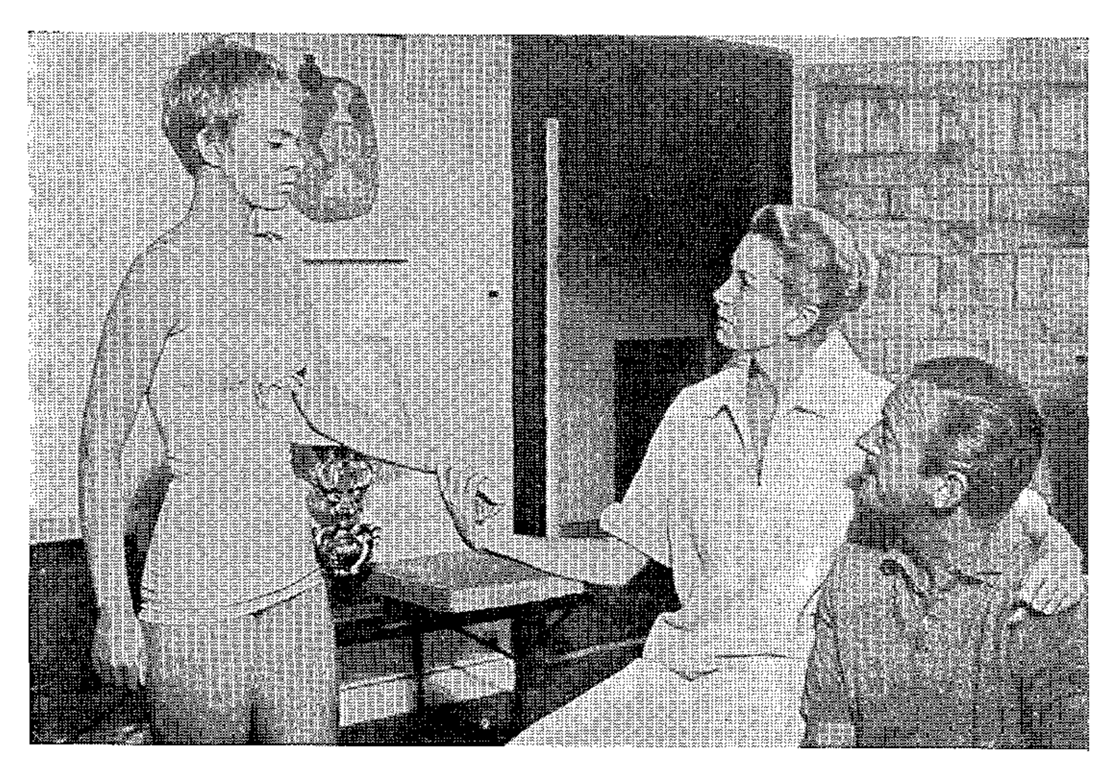
— *Un trait commun à vos personnages, c'est qu'ils se heurtent à la société.*

— Pas toujours, mais souvent. C'est ce qui fait le drame, le conflit — conflit entre les générations, entre les races, entre les morales. Dans un drame digne de ce nom, chacun des antagonistes doit avoir les mêmes droits à s'exprimer. Je ne dis pas que je ne prenne pas parti, mais j'aime laisser la parole à l'adversaire. Si vous lisez le roman qui a inspiré *Exodus,* vous trouverez que la propagande y occupe une grande place. Il est évident que je suis *pour* les Juifs, car, lorsqu'on fait un film sur une révolution, on ne peut être contre la révolution, cela va de soi. Mais je n'ai pas caché que les Anglais — les Israéliens en sont maintenant convaincus — se sont montrés aussi *fair play* que le permettaient les circonstances. J'ai insisté sur les divisions entre Juifs. C'est pourquoi certains Juifs boudent mon film. *Exodus* a eu un immense succès en Angleterre, bien que, le soir de la première, à la fin de la projection, le public ait cru bon de se lever et d'entonner *God Save the King.*

— Exodus *est plus serein, moins critique que vos films précédents, dont certains sont teintés de pessimisme.*

— Chaque sujet a son ton propre. *Autopsie d'un meurtre* montrait qu'il n'y a pas de justice absolue et que, partant, il vaut mieux acquitter un coupable que condamner un innocent. Ce n'est peut-être pas là ce qu'on appelle une « fin », mais est-ce, pour autant, du pessimisme ? La fin de *L'Homme au bras d'or* était optimiste, et pourtant on m'a accusé, en Amérique, de prêcher pour la drogue. J'ai, au contraire, voulu montrer que l'on pouvait soigner le mal.

Je ne cherche pas à montrer la vérité absolue. S'il m'arrive de l'atteindre, c'est seulement à travers la *fiction.* Plaire au spectateur et le faire penser en même temps un tout petit peu, voilà mon but. Il y a toujours des idées, si vous voulez, derrière les histoires



Jean Seberg, Deborah Kerr et David Niven dans *Bonjour tristesse.*

que je raconte, mais ces idées, je tiens à ce qu'elles n'apparaissent pas trop. Sinon, mon histoire ne serait plus une bonne histoire.

Je suis *d'abord* un homme qui fait des films. Mon idéal est de *m'exprimer* — le mot est peut-être prétentieux — par des films, c'est-à-dire par des histoires. Et ces histoires, je n'ai pas de règle pour les choisir, mais je crois qu'elles ont toutes, de quelque manière, leur vérité. Sinon, elles ne m'intéresseraient pas.

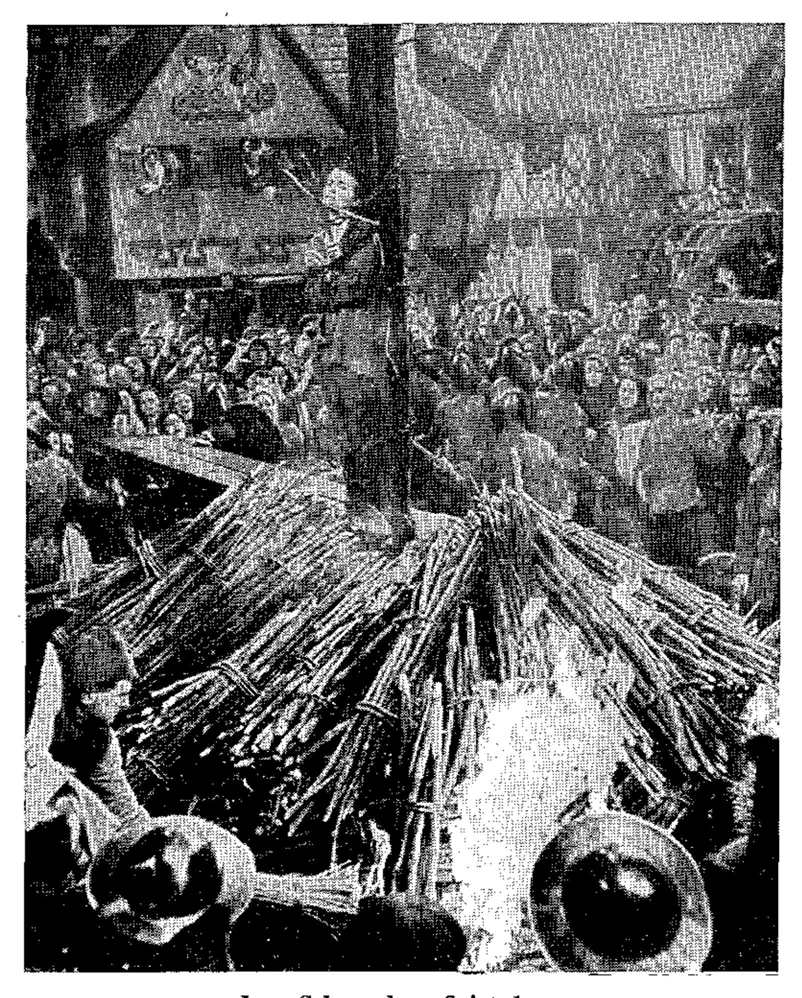
Improvisation et simplicité.

— *Pouvez-vous nous parler de votre façon de travailler ? Faites-vous répéter les acteurs ?*

— Oui. Je fais toujours trois ou quatre semaines de répétitions, avant de commencer le tournage. Comme cela, je peux travailler sans hâte, sans projecteurs, sans costumes, sans maquillage : les acteurs sont décontractés et ont tout le temps de penser. Ces répétitions, il ne m'est pas toujours facile de les imposer. Quand j'ai tourné *L'Homme au bras d'or,* Sinatra ne voulait pas répéter, prétendant qu'il n'était pas un véritable comédien, mais, après quelques jours, il a pris goût à la chose, au point qu'il me proposait parfois lui-même de reprendre la scène.

— *Nous admirons vos mouvements d'appareil. Nous aimerions bien en percer le secret.*

— Il n'y a pas de secret, ou plutôt il est très simple. Quand je tourne, j'ai deux choses en vue. La première, c'est de faire un film où l'on ne sente pas la présence du metteur en scène. La seconde, c'est de tourner ma scène d'une certaine façon que j'ai choisie, et de m'en tenir là. J'aime bien recommencer les prises (je vais parfois jusqu'à trente), mais



Jean Seberg dans *Saint Joan.*

non pas, pour un même plan, varier les angles. Je ne compte jamais sur les secours du montage.

C'est pour ces deux raisons que j'utilise le travelling.

— *Ecrivez-vous un découpage technique, ou improvisez-vous ?*

— J'improvise. Mais, comme je vous ai dit, j'ai auparavant répété avec les acteurs. Regardez le découpage de *Bunny Lake Is Missing* : c'est là son état définitif et, vous voyez, je n'ai écrit que le dialogue. Comme j'ai travaillé de très près au scénario, je le connais par cœur et, sur le plateau, on ne me voit jamais le script à la main. De toute façon, je n'aime pas les angles curieux. J'aime les angles très simples. Je ne crois pas qu'on soit un grand metteur en scène, parce qu'on photographie le ciel ; à moins que ce ne soit nécessaire à l'histoire.

— *Avant d'être cinéaste, alliez-vous au cinéma ?*

— Non. Je n'allais qu'au théâtre. Du cinéma de cette époque-là, je ne connais rien, sauf peut-être Garbo et Dietrich.



Dorothy Dandridge dans *Porgy and Bess.*

— *Et, parmi les modernes, vers qui vont vos goûts ?*

— Je n'aime pas juger mes confrères.

— *Même les jeunes ?*

— J'ai de la sympathie pour la « Nouvelle vague » — la française du moins, car je n'ai pas vu *Shadows,* et autres films new-yorkais. C'est à elle, sans conteste, qu'appartient l'avenir. Mais il ne faut pas oublier que, faire un film bon marché, c'est un avantage, dans la mesure où public et critiques sont plus enclins à vous pardonner vos maladresses. Faire son premier film, c'est aussi un avantage. Ces deux avantages-là ne se représenteront plus par la suite. On ne peut pas toujours tourner avec de petits moyens et, la seconde fois, on attend plus de choses d'un auteur de films, surtout en ce qui concerne la rigueur du récit. Or, il faut dire que la construction dramatique n'est pas le fort de la Nouvelle vague. N'empêche que, de façon générale, je suis partisan de tous les films expérimentaux, car, sans expérience, il n'y a pas de progrès.

(Propos recueillis au magnétophone.)

FILMOGRAPHIE D'OTTO PREMINGER

1936. — UNDER YOUR SPELL (Twentieth Century Fox Film Corporation), 66 min.

Pr. : John Stone.

Sc. : Frances James Hyland, Saul Elkins, d'après un sujet de Bernice Mason et Sy Bartlett.

Ph. : Sidney Wagner.

Mus. : Arthur Lange.

Montage : Fred Allen.

Int. : Laurence Tibbett, Wendy Barrie, Gregory Ratoff, Arthur Treacher, Gregory Gaye, Berton Churchill, Jed Prouty, Charles Richman.

1937. — DANGER : LOVE AT WORK (Twentieh Century Fox Film Corporation), 81 min.

Sc. : James Edward Grant et Ben Markson, d'après un sujet de James Edward Grant.

Ph. : Virgil Miller.

Mus. : David Buttolph.

Déc. : Duncan Cramer.

Montage : Jack Murray.

Int. : Ann Sothern, Jack Haley, Mary Boland, Edward Everett Horton, John Carradine, Walter Catlett, Bennie Bartlett, Alan Dinehart, Elisha Cook Jr.

1942. — MARGIN FOR ERROR (Twentieth Century Fox Film Corporation), 74 min.

Pr. : Ralph Dinehart.

Sc. : Lillian Hayward, d'après la pièce de Clara Booth.

Ph. : Joseph Valentine.

Mus. : Emil Newmann.

Int. : Joan Bennett, Otto Preminger, Milton Berle, Carl Esmond, Howard Freeman, Poldy Durr, Clyde Fillmore, Hans von Twardowski, Ed McNamara.

1944. — IN THE MEANTIME, DARLING (Twentieth Century Fox Film Corp.), 71 min.

Pr. : Otto Preminger.

Sc. : Arthur Kober, Michael Uris.

Ph. : Joe McDonald.

Mus. : Emil Newman.

Déc. : Thomas Little, Walter M. Scott.

Montage : Louis R. Loeffler.

Int. : Jeanne Crain, Frank Latimore, Eugene Pallette, Mary Nash, Stanley Prager, Gale Robbins.

1944. — LAURA (LAURA) (Twentieth Century Fox Film Corp.), 88 min.

Pr. : Otto Preminger.

Sc. : Jay Dratler, Samuel Hoffenstein, d'après le roman de Vera Caspary.

Ph. : Joseph LaShelle.

Mus. : David Raksin.

Déc. : Thomas Little, Walter M. Scott.

Montage : Louis R. Loeffler.

Int. : Gene Tierney, Dana Andrews, Clifton Webb, Vincent Price, Judith Anderson.

1945. — A ROYAL SCANDAL (SCANDALE A LA COUR) (Twentieth Century Fox Film Corp.), 93 min.

Pr. : Ernst Lubitsch.

Sc. : Edwin Justus Mayer, d'après l'adaptation par Bruno Frank de la pièce *Czarina* de Lajos Biro et Melchior Lengyel (remake de *Forbidden Paradise*, Lubitsch, 1924).

Ph. : Arthur Miller.

Mus. : Alfred Newman.

Déc. : Thomas Little, Walter M. Scott.

Montage : Louis R. Loeffler.

Int. : Tallulah Bankhead Anne Baxter, Charles Coburn, William Eythe, Vincent Price, Mischa Auer, Vladimir Sokoloff, Sig Ruman.

1945. — FALLEN ANGEL (CRIME PASSIONNEL) (Twentieth Century Fox Film Corp.), 97 min.

Pr. : Otto Preminger.

Sc. : Harry Kleiner, d'après le roman de Marty Holland.

Ph. : Joseph LaShelle.

Mus. : Emil Newman.

Montage : Harry Reynolds.

Int. : Alice Faye, Dana Andrews, Linda Darnell, Charles Bickford, Anne Revere, Bruce Cabot, John Carradine, Percy Kilbride, O. Howlin, H. Tallaferro.

1946. — CENTENNIAL SUMMER (Twentieth Century Fox), 103 min.

Pr. : Otto Preminger.

Sc. : Michael Kanin, d'après le roman d'Albert E. Idell.

Ph. : Ernest Palmer (Technicolor).



José Ferrer et Gene Tierney dans *Whirlpool.*

Mus. : Alfred Newman.

Déc. : Thomas Little.

Montage : Louis R. Loeffler.

Int. : Jeanne Crain, Linda Darnell, Cornel Wilde, William Eythe, Walter Brennan, Constance Bennett, Dorothy Gish.

1947. — FOREVER AMBER (AMBRE) (Twentieth Century Fox), 2 h. 20 min.

Pr. : William Perlberg.

Sc. : Philip Dunne, Ring Lardner Jr., d'après l'adaptation par Jerome Cady du roman de Kathleen Windsor.

Ph. : Leon Shamroy (Technicolor).

Mus. : David Raksin.

Déc. : Thomas Little, Walter M. Scott.

Montage : Louis R. Loeffler.

Int. : Linda Darnell, Cornel Wilde, George Sanders, Richard Greene, Jessica Tandy, Leo G. Carroll, Richard Haydn, John Russell, Jane Ball.

Tournage : 16 semaines.

1947. — DAISY KENYON (FEMME OU MAITRESSE) (Twentieth Century Fox Film Corp.), 99 min.

Pr. : Otto Preminger.

Sc. : David Hertz, d'après le roman d'Elizabeth Janeway.

Ph. : Leon Shamroy.

Mus. : David Raksin.

Déc. : Thomas Little, Walter M. Scott.

Montage : Louis R. Loeffler.

Int. : Joan Crawford, Dana Andrews, Henry Fonda, Ruth Warrick, Martha Stewart, Peggy Ann Garner, Connie Marshall, Nicholas Joy, Art Baker, Robert Karnes, John Davidson, Victoria Horne, Roy Roberts.

Tournage : 7 semaines.

1948. — THAT LADY IN ERMINE (LA DAME AU MANTEAU D'HERMINE) (Twentieth Century Fox), 89 min.

Pr. : Ernst Lubitsch.

Réal. : Ernst Lubitsch (en fait, achevé par Preminger après mort de Lubitsch).

Sc. : Samson Raphaelson.

Ph. : Leon Shamroy (Technicolor).

Mus. : Leo Robin, Frederick Hollander, Alfred Newman.

Int. : Betty Grable, Douglas Fairbanks

Jr., Cesar Romero, Walter Abel, Reginald Gardiner, Harry Davenport. V. Campbell, Walter Bissell.

1948. — THE FAN (Twentieth Century Fox), 80 min.

Pr. : Otto Preminger.

Sc. : Walter Reisch, Dorothy Parker et Ross Evans, d'après la pièce d'Oscar Wilde *Lady Windermere's Fan* (remake du film portant ce titre, tourné par Ernst Lubitsch en 1925).

Ph. : Joseph LaShelle.

Mus. : Daniele Amfitheatrof.

Déc. : Thomas Little, Paul S. Fox.

Montage : Louis R. Loeffler.

Int. : Jeanne Crain, Madeleine Carroll, George Sanders, Richard Greene, Martita Hunt, John Sutton, Hugh Dempster, Richard Ney, Virginia McDowall, Hugh Murray, Frank Elliott, John Burton, Trevor Ward, Randy Stuart, Patricia Walker, Eric Noonan, Winifred Harris, Alphonse Martell, Felippa Rock, Colin Campbell, Terry Kilburn, Tempe Pigott.

Tournage : 5 semaines.

1949. — WHIRLPOOL (LE MYSTÉRIEUX DOCTEUR KORVO) (Twentieth Century Fox), 90 min.

Pr. : Otto Preminger.

Sc. : Ben Hecht, Andrew Solt, Lester Bartow, d'après le roman de Guy Endore.

Ph. : Arthur Miller.

Mus. : David Raksin.

Déc. : Thomas Little, Walter M. Scott.

Montage : Louis R. Loeffler.

Int. : Gene Tierney, Richard Conte, Jose Ferrer, Charles Bickford, Barbara O'Neil, Eduard Franz, Constance Collier, Fortunio Bonanova, Ruth Lee, Ian Mac Donald, Bruce Hamilton, Alex Gerry, Larry Keating, Mauritz Hugo, John Trebach, Myrtle Anderson, Larry Dobkin, Jane van Duser, Nancy Valentine, Claney Cooper, Eddie Dunn, Randy Stuart, Helen Wescott, Mark Williams, Howard Negley, Robert Faulk, Charles J. Flynn.

Tournage : 5 semaines.

1950. — WHERE THE SIDEWALK ENDS (MARK DIXON, DÉTECTIVE) (Twentieth Century Fox), 95 min.

Pr. : Otto Preminger.

Sc. : Ben Hecht, d'après l'adaptation par Victor Trivas, Frank P. Rosenberg et Robert E. Kent, du roman de William L. Stuart.

Ph. : Joseph LaShelle.

Mus. : Lionel Newman.

Déc. : Thomas Little, Walter M. Scott.

Montage : Louis R. Loeffler.

Int. : Dana Andrews, Gene Tierney, Gary Merrill, Berth Freed, Tom Tully, Karl Malden, Ruth Donnelly, Craig Stevens, Robert Simon, Harry von Zell, Don Appell, Neville Brand, Grace Mills, Lou Krugman, David McMahon, David Wolfe, Steve Roberts, Phil Tully, Ian Mac Donald, John Close, John McGuire, Lou Nova, Oleg Cassini, Louise Lorimer, Lester Sharpe, Chili Williams, Robert Foulke, Eda Reiss Merin, Mack Williams, Duck Watson, Clancy Cooper, Bob Evans, Joseph Granby, Charles J. Flynn, Darry Thompson.

Tournage : 7 semaines.

1950. — THE 13TH LETTER (Twentieth Century Fox), 85 *min.*

Pr. : Otto Preminger.

Sc. : Howard Koch, d'après le scénario par Louis Chavance du film *Le Corbeau* (Clouzot, 1943).

Ph. : Joseph LaShelle.

Mus. : Alex North.

Déc. : Thomas Little, Walter M. Scott.

Montage : Louis R. Loeffler.

Int. : Linda Darnell, Charles Boyer, Michael Rennie, Constance Smith, Françoise Rosay, Judith Evelyn, Guy Sorel, June Hedin, Paul Guevremont, George Alexander, J. Leo Gagnon, Ovila Legare.

1952. — ANGEL FACE (UN SI DOUX VISAGE) Otto Preminger Productions-Radio Keith Orpheum), 91 min.

Pr. : Otto Preminger.

Sc. : Franck Nugent et Oscar Millard, d'après un sujet de Chester Erskine.

Ph. : Harry Stradling.

Mus. : Dimitri Tiomkin.

Déc. : Darrell Silvera, Jack Mills.

Montage : Frederic Knudtson.

Int. : Jean Simmons, Robert Mitchum, Mona Freeman, Herbert Marshall, Leon Ames, Barbara O'Neil, Kenneth Tobey, R. Grenleaf, Griff Barnett, Robert Gist, Jim Backus.

Tournage : 5 semaines.

1953. — THE MOON IS BLUE (LA LUNE ÉTAIT BLEUE) (Preminger-Herbert Productions), 95 min.

Pr. : Otto Preminger, F. Hugh Herbert.

Sc. : F. Hugh Herbert, d'après sa pièce.

Ph. : Ernest Laszlo.

Mus. : Herschel Burke Gilbert.

Montage : Louis R. Loeffler.

Int. : William Holden, David Niven, Maggie McNamara, Dawn Addams, Gregory Ratoff, Tom Tully, Fortunio Bonanova.

1953. — RIVER OF NO RETURN (RIVIÈRE SANS RETOUR) (Twentieth Century Fox), 91 min.

Pr. : Stanley Rubin.

Sc. : Frank Fenton, d'après le roman de Louis Lentz.

Ph. : Joseph LaShelle (CinemaScope, Technicolor).

Mus. : Cyril Mockridge.

Déc. : Lyle Wheeler, Addison Hehn.

Montage : Louis R. Loeffler.

Int. : Marilyn Monroe, Robert Mitchum, Rory Calhoun, Tommy Rettig, Murvyn Vye, Douglas Spencer, Ed. Hinton, Don Beddoe, Claire Andre, Jack Mather, Edmund Cobb, Will Wright, Jarma Lewis, Hal Bayler.

1954. — CARMEN JONES (Carlyle Productions - Twentieh Century Fox), 107 min.

Pr. : Otto Preminger.

Sc. : Harry Kleiner, d'après l'opérette d'Oscar Hammerstein II, inspirée de l'opéra de Georges Bizet et de la nouvelle de Prosper Mérimée.

Ph. : Sam Leavitt (CinemaScope, De Luxe Color).

Mus. : Georges Bizet, Oscar Hammerstein II.

Déc. : Edward C. Ilon.

Montagne : Louis R. Loeffler.

Int. : Dorothy Dandridge, Harry Belafonte, Olga James, Pearl Bailey, Diahann Carroll, Roy Glenn, Nick Stewart, Joe Adams, Broc Peters, Sandy Lewis, Maury Lynn, DeForest Covan.

Tournage : 4 semaines.

1955. — THE COURT MARTIAL OF BILLY MITCHELL (CONDAMNÉ AU SILENCE) (United States Pictures - Warner Bros), 100 min.

Pr. : Milton Sperling.

Sc. : Milton Sperling, Emmet Lavery.

Ph. : Sam Leavitt (CinemaScope, Warnercolor).

Mus. : Dimitri Tiomkin.

Déc. : William Kuehl.

Montage : Folmar Blangsted.

Int. : Gary Cooper, Charles Bickford, Ralph Bellamy, Rod Steiger, Elizabeth Montgomery, Fred Clark, James Daly, Jack Lord, Peter Graves, Darren McGavin, Robert Simon, Charles Dingle, Dayton Lummis, Tom McKee, Steve Roberts, Herbert Heyes, Robert Brubaker, Phil Arnold, Ian Wolfe, Will Wright, Steve Holland, Adam Kennedy, Manning Ross, Carleton Young.

Tournage : 9 semaines.

1955. — THE MAN WITH THE GOLDEN ARM (L'HOMME AU BRAS D'OR) (Carlyle Productions - United Arists), 119 min.

Pr. : Otto Preminger.

Sc. : Walter Newman, Lewis Meltzer d'après le roman de Nelson Algren.

Ph. : Sam Leavitt.

Mus. : Elmer Bernstein.

Montagne : Louis R. Lœffler.

Générique : Saul Bass.

Int. : Frank Sinatra, Eleanor Parker, Kim Novak, Arnold Stang, Darren McGavin, Robert Strauss, John Conte, Doro Merando, George E. Stone, George Mathews, Leonid Kinskey, Emile Meyer, Shorty Rogers, Shelly Manne, Frank Richards, Ralph Neff, Ernest Raboff, Martha Wentworth, Jerry Barclay, Leonard Bremen, Paul Burns, Charles Seel, Will Wright, Tommy Hart, Frank Marlowe, Joe McTurk.

Tournage : 6 semaines.

1957. — SAINT JOAN (SAINTE JEANNE) (Wheel Productions - United Artists), 97 min.

Pr. : Otto Preminger.

Sc. : Graham Greene (en principe seulement) d'après la pièce de George Bernard Shaw.

Ph. : Georges Périnal.

Mus. : Mischa Spoliansky.

Déc. : Roger Furse.

Montage : Helga Cranston.

Générique : Saul Bass.

Int. : Jean Seberg, Richard Widmark, Richard Todd, Sir John Gielgud, Anton Walbrook, Felix Aylmer, Barry Jones, Harry Andrews, Finlay Currie, Bernard Miles, Patrick Barr, Kenneth Haigh, Archie Duncan, Margot Grahame, Francis De Wolff, Victor Maddern, David Oxley, Sydney, Bromley, David Langton.

Tournage : 10 semaines, en Angleterre.

1957. — BONJOUR TRISTESSE (BONJOUR TRISTESSE) (Wheel Production - Columbia Pictures), 97 min.

Pr. : Otto Preminger.

Sc. : Arthur Laurents d'après le roman de Françoise Sagan.

Ph. : Georges Périnal (CinemaScope, Technicolor).

Mus. : Georges Auric.

Montage : Helga Cranston.

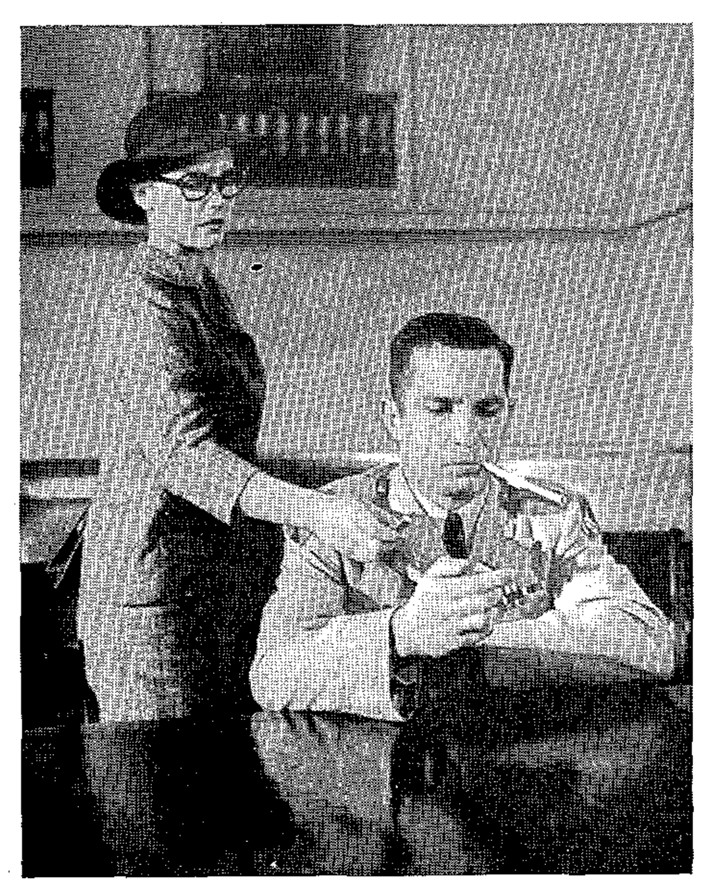
Générique : Saul Bass.

Int. : Jean Seberg, Deborah Kerr, David Niven, Mylène Demongeot, Geoffrey Horne, Walter Chiari, Martita Hunt, Ronald Culver, David Oxley, Jean Kent, Elga Anderson, Jeremy Burnham, Tutte Lemkow, Evelyne Eygel, Juliette Gréco.

Tournage : 12 semaines, en France.

1958. — PORGY AND BESS (Samuel Goldwyn Productions - Columbia Pictures), 2 heures 16 min.

Pr. : Samuel Goldwyn.



Lee Remick et Ben Gazzara dans *Anatomy of a Murder.*

Sc. : N. Richard Nash d'après l'opérette de George Gershwin, inspirée de la pièce Porgy de Du Bose et Dorothy Heyward.

Ph. : Leon Shamroy (Todd A.O. Technicolor).

Mus. : George Gershwin.

Déc. : Oliver Smith.

Montage : Daniel Mandell.

Chorégraphie : Hermes Pan.

Int. : Sidney Poitier, Dorothy Dandridge, Sammy Davis Jr., Pearl Bailey, Brock Peters, Leslie Scott, Diahann Carroll, Ruth Attaway, Clarence Muse, Everdinne Wilson, Jœl Fuellen, Earl Jackson, Moses La Marr, Margaret Hairston, Ivan Dixon, Antoine Durousseau, Helen Thigpen, Vince Townsend Jr., William Walker, Roy Glenn, Maurice Manson, Claude Akins.

Tournage : 12 semaines.

1059. — ANATOMY OF A MURDER (AUTOPSIE D'UN MEURTRE) (Carlyle Productions - Columbia Pictures), 2 h 40 min.

Pr. : Otto Preminger.

Sc. : Wendell Mayes d'après le roman de Robert Traven.

Ph. : Sam Leavitt.

Mus. : Duke Ellington.

Déc. : Boris Leven.

Montage : Louis R. Loeffler.

Générique : Saul Bass.

Int. : James Stewart, Lee Remick, Ben Gazzara, Arthur O'Connell, Eve Arden, Joseph N. Welch, Murray Hamilton, Brooks West, Kathryn Grant, George C. Scott, *Orson Bean, Russ Brown, Ken* Lynch, Lloyd, Le Vasseur, James Waters, John Qualen, Howard McNear, Ned Wever, Jimmy Conlin, Royal Beal, Joseph Kearns, Don Russ, Alexandre Campbell, Duke Ellington, Irwing Cup-



Paul Madden et Jill Haworth dans *Exodus.*

cinet. (Stewart obtint le Prix d'Interprétation masculine au Festival de Venise 1959.)

Tournage : 8 semaines.

1960. — EXODUS (EXODUS) (Carlyle Alpina Productions - United Artists), 3 heures 32 min.

Pr. : Otto Preminger.

Sc. : Dalton Trumbo d'après le roman de Leon Uris.

Ph. : Sam Leavitt (Panavision 70 mm, Technicolor).

Mus. : Ernest Gold (Oscar 1960).

Montagne : Louis R. Loeffler.

Générique : Saul Bass.

Int. : Paul Newman, Eva-Marie Saint, Sal Mineo, Jill Haworth, Sir Ralph Richardson, Peter Lawford, Lee J. Cobb, John Derek, Alexandra Stewart, David Opatoshu, Hugh Griffith.

Tournage : 14 semaines à Chypre et en Israël.

PROJET

1961. — BUNNY LAKE IS MISSING (Carlyle Productions - Columbia Pictures).

Int. : Lee Remick.

PREMINGER ACTEUR

Otto Preminger joue dans :

The Pied Piper d'Irving Pichel (Fox, 1942).

They Got Me Covered de David Butler R.K.O., 1942.

Where Do We Go From Here ? de Gregory Ratoff (Fox, 1945).

Stalag 17 (*Stalag* 17) de Billy Wilder (Paramount, 1952).

Luc MOULLET.

LE GOUT DE LA BEAUTÉ

par Eric Rohmer

L'amour du beau est chose aussi répandue que le bon goût est rare. Les passions, en tous, sont identiques, mais elles ne s'adressent pas aux mêmes objets. L'homme de la rue ou le philistin vouent à la beauté un culte dont l'on a tort de mésestimer la ferveur. C'est avec la culture, souvent, que débute l'indifférence.

Mes confrères de la presse quotidienne ou hebdomadaire, collaborateurs ou non, amis ou non des CAHIERS, ne seront donc pas choqués, je l'espère, si je *m'étonne* de les voir, surtout ces derniers temps, faire bon marché, dans la critique des films, de la notion même de *beauté*.

Le mot est plat, je le sais, et ne peut tenir lieu d'argument. Mais ce n'est pas l'absence du mot que je déplore : bien plutôt d'un certain angle sous lequel, pourtant, il me semble le plus naturel de juger les films, s'il est vrai qu'on les tient pour des œuvres d'art.

Or, quel chroniqueur de la plus obscure des feuilles de province n'est pas profondément convaincu que le cinéma est un art, un art majeur ? Qui, encore aujourd'hui, oserait confondre l'analyse d'un film avec l'étude de son scénario ? Qui prétendrait, comme naguère, étayer son jugement sur de seules considérations politiques ou morales ? De tels progrès ont été faits, en ce sens, depuis quelques années, qu'on aurait la plus grande peine, en France maintenant, à déterminer la couleur d'une publication à la seule lecture de la rubrique de cinéma.

Il serait d'ailleurs déplacé, de ma part, de faire la moindre réserve sur la compétence ou l'objectivité de mes confrères. Tel n'est pas mon dessein. Ceux-ci, toutefois, conviendront aisément avec moi qu'il ne leur est pas toujours loisible d'échapper à la contagion de l'actualité. J'ajouterai, s'ils ne le font eux-mêmes, qu'y cédant ils ne sont pas moins dans le vrai que nous qui, aux CAHIERS, nourrissons l'ambitieux propos de juger *sub specie aeternitatis.*

Il est normal qu'un critique d'art fasse un peu le prophète, puisque son rôle est de conseiller un placement. Même chose pour le critique littéraire, ses lecteurs lui sachant gré de ne pas encombrer leurs bibliothèques d'ouvrages qu'on ne relit pas. Mais le critique cinématographique n'a pas à s'occuper de regarder l'avenir, puisque cet avenir, le plus souvent, n'existe pas et que le film est un spectacle éphémère qu'il n'aura plus l'occasion de citer, ni son public de revoir.

Le cinéma dont nous nous occupons aux CAHIERS est peut-être, comme quelqu'un l'écrivait, un cinéma « en soi », et même, je le concède, une vue de l'esprit. Mais on nous pardonnera plus aisément de nous placer dans l'éternel, si l'on songe que notre parution mensuelle nous interdit de serrer le présent. Il faut bien que ce désavantage soit tourné à notre profit. C'est notre seule raison d'être.

Nous nous adressons à un public restreint dont l'optique est celle du musée. A quel titre condamner celle-ci ? Un film n'est, ni plus ni moins, fait pour le répertoire que la *Joconde* ne fut peinte pour le Louvre. S'il n'existe pas encore, dans le monde, de musées du cinéma dignes de ce nom, c'est à nous qu'il appartient d'en poser les fonde-



Alexandre Astruc dirige Annie Girardot et Christian Marquand dans *La Proie pour l'ombre.*

ments. C'est là le plus clair de notre combat, combat que nous comptons bien mener, dans les années qui vont suivre, de façon plus active, plus précise, plus circonstancielle.

Il ne s'ensuit pas que nous soyons, sinon en général, du moins sur tel cas particulier, meilleurs prophètes que quiconque. En me proposant de revenir sur les beautés de quatre films récents, beautés passées inaperçues, je n'entends point que le jugement de la postérité me donnera forcément raison, je veux montrer que, d'un certain point de vue, moins asservi aux circonstances, ces œuvres présentent des *beautés* — oui, tel est bien le mot — qui aisément balancent, masquent, gomment les défauts qu'on s'était plu à y déceler.

Beauté — ou beautés — est un concept que je juge, en l'occasion, préférable à celui de « mise en scène », d'ordinaire prôné ici même, mais que je ne veux pas, pour autant, dénoncer. La première notion comprend la seconde, laquelle, en revanche, possède aussi une acception purement technique. Or, il est évident que l'on peut, d'un seul point de vue technique, défendre, à la rigueur, des œuvres de — mettons pour ne blesser personne — Clément ou Clouzot, Wyler ou Zinnemann. Mais, dès que vous avez prononcé le mot de beauté, elles se dégonflent comme des baudruches.

Je ne pense pas que nos critiques aient de leçons à recevoir de personne, au sujet des mérites spécifiques du cinéma qu'ils discernent avec une constante perspicacité. Je ne leur reprocherai pas de ne point assez marquer en quoi cet art diffère des autres, mais plutôt en quoi il peut être tenu pour leur égal. A leur insu, ils en font trop souvent un parent pauvre. Une indulgence de principe se trouve être ainsi la cause de leurs sévérités particulières. Ils ne pensent point que le *beau* qu'il propose soit de la même qualité, de la même élévation, que celui qu'on peut admirer ailleurs : ils refusent de croire qu'il

puisse se cacher parfois sous les mêmes apparences ingrates que dans un tableau, dans un poème et qu'il soit besoin d'une longue et patiente accoutumance pour le déceler : ils ne lui reconnaissent pas cette faculté de secret, de mystère qui est pourtant l'un de ses plus sûrs pouvoirs.

***

Prenons *La Proie pour l'ombre*. Mesuré à l'aune du présent, ce film peut sembler démuni des vertus provocantes ou aimables par lesquelles les œuvres qui le précédèrent dans la même salle, ou qui passent en même temps que lui sur l'avenue, surent se concilier l'indulgence de la critique. Une sécheresse qu'on ne saurait prendre pour le masque d'une sensibilité pudique, le refus de ces notations qui sont le sel ordinaire des descriptions psychologiques, l'amour systématique des temps forts de l'action, tout cela nous rebute. Mais, sans attendre même qu'une seconde ou troisième vision aient dissipé votre gêne, ce qu'elles ne manqueront pas de faire, j'en suis certain, comparez simplement ce film avec ce que l'histoire du cinéma a pu nous offrir de plus achevé : et vous verrez combien, loin de perdre, il gagne à la confrontation. Qui peut le plus, c'est un des paradoxes de l'art, ne peut pas, d'autant, le moins. Et, tout vieil aristotélicien que je suis, je n'hésite pas à écrire qu'une des œuvres les plus belles de l'art du cinéma n'est pas forcément le meilleur spectacle inscrit au programme d'une des plus pauvres semaines de la saison.

Que l'on m'entende. Je ne veux pas dire que *La Proie pour l'ombre* ne soit point de son temps. Bien au contraire. Replacé dans l'Histoire, ce film apparaîtra mille fois plus moderne que tant et tant de concurrents, jugés, dans l'immédiat, plus « avancés ». Mais encore, sur ce point, manquerait-on d'arguments si l'on se plaçait du seul point de vue de la technique. La perception de la nouveauté est ici indissociable du sentiment de la beauté. Et cette beauté, bien qu'elle ne soit pas exempte — c'est son droit — de références picturales ou littéraires, se recommande avant tout de celle que nous ont appris à ressentir les grandes œuvres de l'écran.

On parle de spécificité et c'est fort bon. Mais il ne s'agit là, d'ordinaire, que d'une spécificité des moyens et non des *fins*. Il est certain, par exemple, que *L'Avventura* ou *La Notte* sont de grands films et ce serait fort sot, à ne considérer que les moyens, de les taxer de littérature, car il y est fait, des pouvoirs propres au cinéma, le plus juste et le plus original usage. Il n'est pas, toutefois, interdit de penser que l'espèce de beauté qu'ils nous découvrent a pu, ou aurait pu, être appréhendée avec un égal bonheur par le peintre ou le romancier. Je veux bien croire que le cinéma n'a rien inventé — moins encore que ne pensent ses détracteurs — si l'on s'en tient aux procédés d'expression ou motifs dont il use. Ce n'est pas un langage, mais un art original. Il ne dit pas autrement, mais autre chose : une beauté *sui generis* qui n'est ni plus ni moins comparable à celle d'un tableau ou d'une page musicale que ne l'est une fugue de Bach à une peinture de Vélasquez. Si le cinéma doit égaler les autres art, c'est par la recherche d'un même degré de beauté. Telle est la seule fin commune que puissent se proposer les uns et les autres.

Je n'aime que les grands sujets. Celui-là en est un, n'en déplaise à tous ceux qui n'y virent qu'un drame à la Bernstein, ce qu'il est, peut-être, sur le papier. Mais j'éviterai aujourd'hui les sables mouvants du débat de la forme et du contenu : et d'ailleurs le film a été défendu, ici même, le mois dernier, sur le fond et je n'ai pas à y revenir. Je veux simplement m'étonner que mes confrères se trouvent d'ordinaire si satisfaits, devant un écran, d'une conception toute médiocre, terre à terre de la profondeur. Certes, l'on n'est plus dupe, depuis pas mal de temps, des films à thèse. Mais a-t-on fait tellement de progrès ? Ce qu'on appelle « profond », c'est une description, souvent juste d'ailleurs, des caractères ou des mœurs, mais limitée aux frontières mornes d'un réalisme d'école. On ne peut point croire que le cinéma puisse aborder la vraie tragédie. Chaque fois qu'un film s'avise de le faire et y réussit — sans pour autant démarquer les Grecs ou Shakes-



Bernadette Lafont dans *Les Godelureaux* de Claude Chabrol.

peare — le voilà *ipso facto* baptisé mélodrame. Si notre art n'a pas, comme d'autres, perdu le don d'exploiter des situations fortes et simples, pourquoi ne pas s'en féliciter, au lieu de vouloir, à tout prix, lui retirer sa chance ?

***

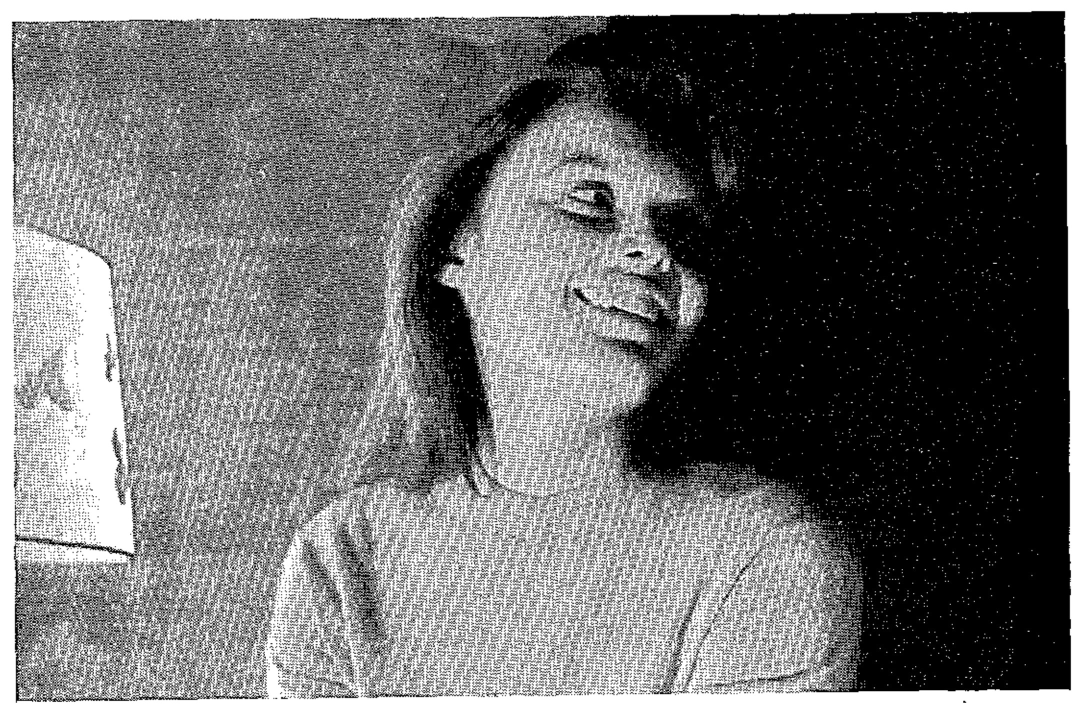
La critique, d'un accord unanime, est passée à côté du sujet des *Godelureaux* qui, lui aussi, est un grand sujet. Jamais contresens plus gros ne fut commis à propos d'un film : il a ses raisons, non tout à fait ses excuses. A la suite d'un certain tintamarre de la Presse et du mythe de la « Nouvelle Vague », on s'obstine à trouver dans l'œuvre de Chabrol un côté exemplaire ou romantique qu'elle ne possède en aucune façon. Comme disait justement A. S. Labarthe à propos des *Bonnes Femmes,* ce qui compte ici, ce n'est pas le « message », mais le « regard ». Or, au regard de la caméra, bonnes femmes et godelureaux sont des êtres privilégiés, parce qu'excessifs, les unes péchant par excès de naturel qui n'est qu'un premier artifice, les autres par un excès d'artifice, qui est seconde nature. Par le seul effet de persévérer dans leur être, les êtres nous fascinent et finalement nous touchent comme tout ce qui est ingénu, sans le recours aux clins d'œil attendris et autre pathos fellinien. Ce motif chéri de l'écran — il n'est pas un grand film qui n'ait su l'accueillir — je m'étonne que nul ou presque, n'ait félicité Chabrol de l'avoir abordé de front et d'être allé, sans trembler, jusqu'au bout de sa logique.

Mais où est la *beauté?* Je crains qu'on ne se fasse du beau une idée bien mièvre et toute académique. La caricature n'est-elle pas un genre reconnu? Il y en a dans ce film, comme dans le précédent, et de l'excellente. Je veux dire qu'elle ne naît point d'un tic d'écriture, mais d'une vision qui est compréhension même des choses. Oserai-je dire que l'art de Chabrol est le plus « métaphysique » de tous ceux de nos jeunes cinéastes? Pourquoi pas, s'il est vrai qu'il tire ses beautés moins de l'enjolivement des thèmes que de la découverte des *idées.* Il y a, par exemple, une idée de la femme, de la féminité, dans le personnage d'Ambroisine que je ne trouve pas exprimée avec la même force plastique, biologique, morale chez les héroïnes des films contemporains, bien que ces dernières l'emportent par la délicatesse des notations de détail, et de tout ce qu'on a coutume d'appeler psychologie. Fagotée ou dénudée, gouailleuse ou sucrée, nymphe ou harpie, génisse ou libellule, Ambroisine, tout au long de ses métamorphoses, n'est à ce point porteuse d'éternel féminin que parce qu'elle a su préférer, aux séductions commodes de ses sœurs en cinéma, les grâces sévères de *l'archétype.*

Il y a, dans *Les Godelureaux,* une autre sorte de beautés, qui, elles, au moins, eussent dû toucher, parce que plus au goût du jour. Par la présentation des caractères et la conduite même du récit, ce film est, de tous, le plus loin des normes de la dramaturgie classique et le plus proche, par l'esprit, des recherches du roman contemporain. Car je ne crois pas tellement « moderne » le fait d'imposer à des situations ou à des types convenus le carcan d'une rhétorique byzantine et qui met le cinéma à la remorque de la littérature, puisque celle-ci, seule, procéda à la mise en forme. Ici, au contraire, la volonté perpétuelle de modulation naît, non point d'un postulat arbitraire, mais de la fluidité même du point de vue qui est, comme j'ai dit, celui de la métamorphose. Une lente ascension nous conduit, de l'asphalte germanopratin jusqu'aux grands ciels, laiteux ou irisés, des dernières bobines, ciels qui, pour n'avoir rien de mystique, nous installent toutefois dans la perspective de Sirius et muent les marionnettes un tantinet boulevardières du début en héros inquiétants de science-fiction. Qu'il y ait là du symbolisme — et même un symbolisme ésotérique à plaisir — Chabrol ne s'en cache pas : mais je ne vois dans cette volonté de signifier en filigrane rien qui soit opposé — bien au contraire — aux canons généreux de l'art et, *a fortiori,* aux habitudes de notre siècle.

***

La Pyramide humaine n'a rien d'un film maudit, mais les éloges qu'on lui décerna furent étonnamment mesurés et portèrent plus sur l'intérêt de l'*expérience* que sur les mérites de l'*œuvre* même. Rouch peut-être, « au départ » n'est pas un artiste, encore que la fantaisie — on pourrait dire la poésie — de sa recherche apparente celle-ci moins à la science qu'à l'art. Sans doute, a-t-il en vue, d'abord, la vérité et la beauté, semble-t-il, ne lui est-elle accordée que par surcroît, conformément à cet axiome que « rien n'est beau que le vrai ». Oui, certes, à ne considérer que l'entreprise, la fabrication, la méthode. Mais, du point de vue de ce « cinéma en soi » qu'on aime, disais-je, à nous jeter dans les bras, et dont nous acceptons si gaiement le fardeau, je me demande si la réciproque, « rien n'est vrai que le beau », ne nous ouvre pas de plus justes perspectives. Peinture, poésie, musique, etc., cherchent à traduire la vérité par le truchement de la beauté qui est leur royaume et dont elles ne peuvent se départir, à moins de cesser d'être. Le cinéma, au contraire, use de techniques qui sont des instruments de reproduction ou, si l'on veut, de connaissance. Il possède, en quelque sorte, la vérité d'emblée et se propose la beauté comme fin suprême. Une beauté donc, c'est là l'important, qui n'est point à lui, mais à la nature. Une beauté qu'il a la mission, non pas d'inventer, mais de découvrir, de capturer comme une proie, presque de dérober aux choses. La difficulté pour lui n'est pas, comme on le croit, de forger un monde à lui avec ces purs miroirs que sont les outils dont il dispose, mais de pouvoir *copier* tout bonnement cette beauté naturelle. Mais, s'il est vrai qu'il ne la fabrique point, il ne se contente pas de nous la livrer comme un colis tout préparé : il la suscite plutôt, il la fait naître selon une *maïeutique* qui constitue le fond même de sa démarche. S'il ne nous donnait rien que



Nadine, lycéenne d'Abidjan, dans *La Pyramide humaine* de Jean Rouch.

connu d'avance, dans le principe sinon dans le détail, il n'attraperait jamais que le *pittoresque*. Et ma foi, du pittoresque, nos critiques, à les lire, s'accommodent fort bien.

Mais là, je me vois obligé de prendre un exemple, au risque de dénigrer une œuvre qui n'est pas des moins méritantes. *Shadows,* que j'aime bien et dont d'autres ont fait le plus grand cas, en l'opposant précisément à la *Pyramide,* est, à mes yeux, le type même du film pittoresque. C'est, comme on sait, l'histoire d'un garçon qui séduit une fille qu'il croit blanche et qui, après l'amour, à la vue de son frère, plus typé, s'aperçoit qu'elle a du sang noir. Je sais que le problème des races est à l'ordre du jour, mais qu'on me permette de dire que, du point de vue de l' « éternel » où nous nous plaçons, cette actualité n'a pas tellement d'importance. La situation, comme elle est dépeinte, n'eût pas été modifiée profondément si, par exemple, au lieu d'une négresse, il se fût agi d'une femme mariée. C'est donc une situation *quelconque.* Les héros de ce film sont des jeunes gens, et la jeunesse, aussi, est un thème à la mode. Mais ils eussent pu, aussi bien, être des quadragénaires : le récit n'y eût perdu que quelques grâces ou commodités tout extérieures : leur âge est donc, lui aussi, un âge *quelconque.* Le fait qu'il s'agisse plus ou moins de « godelureaux » ajoute encore à la modernité et au pittoresque, mais un portrait de l'espèce humaine n'y est point du tout, comme chez Chabrol, esquissé par ce biais, et l'Amérique même, où ils évoluent, ne prend pas figure, ici, de ce nombril du monde qu'elle savait être dans tant de films hollywoodiens. Nous sommes donc bien dans un milieu social *quelconque.*

Chez Rouch, au contraire, race, âge, milieu des héros apparaissent constamment comme des motifs *privilégiés.* Et cela, non pas seulement par les facilités qu'ils accordent au cinéaste : j'ai dit que je considérais les fins, non la méthode. Ces privilèges, ici, nous sont découverts comme étant le fait des choses mêmes : pluralité des races

en tant que telle, jeunesse en tant que telle, Afrique en tant que telle. Le fait racial en particulier, n'apparaît plus, comme précédemment, à la façon d'une singularité, d'un cas et, partant d'une tare, d'un manque de la nature, mais comme l'expression de la plénitude et de la liberté de cette nature. S'il y a du tragique, dans ce psychodrame où les bouches des lycéens changent le plomb de la psychanalyse en l'or de la confession, répondent morale quand on leur parle science, c'est qu'il repose, comme tout vrai tragique, sur l'idée non pas, peut-être, tant que le monde est bon, mais qu'on ne peut le concevoir autre qu'il n'est, en fait. Il ne s'agit plus, comme tout à l'heure, d'un thème contingent, à choisir dans une multiplicité de possibles, mais d'un grand sujet nécessaire tel que le cinéma *devait,* un jour ou l'autre, l'aborder et qu'il n'en a guère rencontré de plus beaux, tout au long de son histoire.

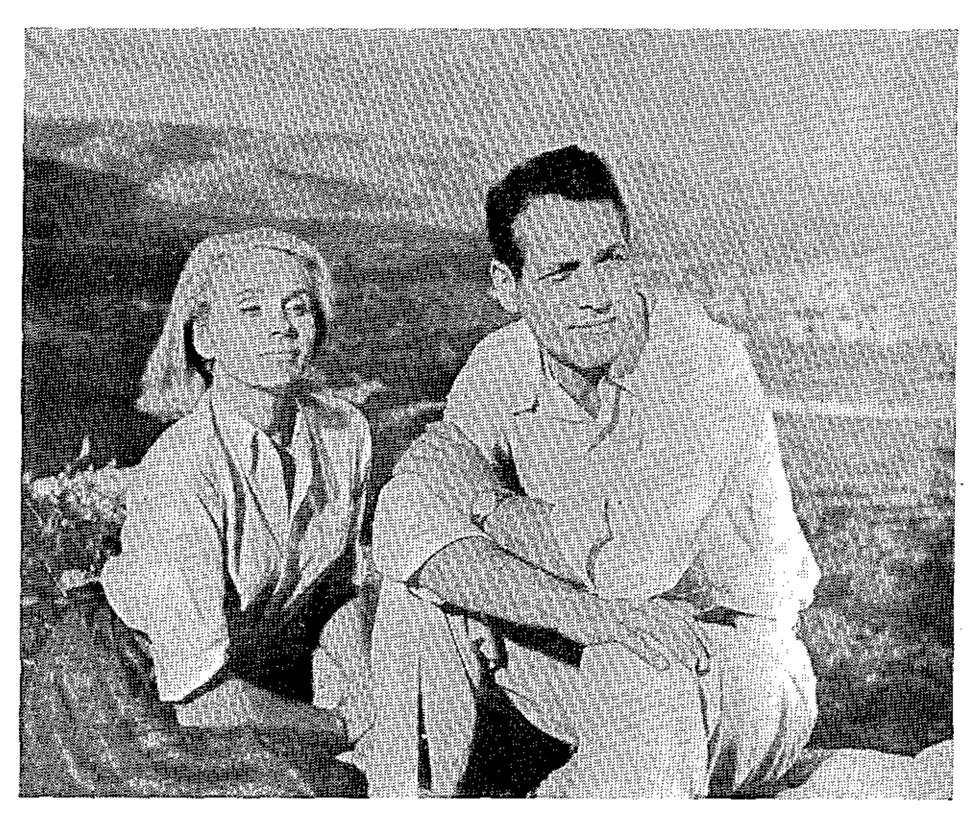
*
* *

L'œuvre de Preminger est pure beauté. Mais c'est justement cette beauté qu'on lui reproche, ce goût de la belle nature ou du beau trait, au nom desquels, dit-on, surtout dans *Exodus,* il a sacrifié vraisemblance, réalisme, psychologie et autres vertus majeures. Les films précédents trouvaient des excuses dans la violence ou l'amertume de leur propos. Ici, on refuse même cette indulgence qu'on accorde en général aux œuvres plus naïvement accrochées à leur thèse, bien cantonnées dans les limites d'un genre populaire, comme si, pour l'auteur d'un film historique, il n'y avait point de salut hors de l'optique de la *Chanson de Roland* ou celle de Fabrice à Waterloo.

C'est encore là un grand sujet, non tant parce qu'il met en jeu de hauts intérêts, mais qu'il mobilise toutes les ressources du cinéma, qui ne sont point son luxe, mais son pain quotidien. Cette naissance d'une nation jouit du privilège d'étoffer l'idée de peuple par celle de race, plus concrète, donc mieux appropriée à l'usage de l'écran. Il est vrai que l'auteur, peu soucieux de cet avantage, ne subordonne le choix de ses interprètes à nulle considération ethnique, la « vedette », dans ce genre de superproductions, étant de rigueur. Oui, il y a des conventions, mais qu'importe, lorsqu'elles ne gênent plus, mais servent le propos, constituent l'un des outils par lesquels le cinéaste forge sa beauté. Ce qui compte, ce n'est point l'identité du type, du faciès, mais la permanence du sang, à travers les masques les plus divers, même si le souci de les diversifier est partiellement imputable à certaine — et d'ailleurs toute légitime — coquetterie, comme le montre la scène, d'un haut humour, où Ari, costumé en officier anglais, dupe l'adjoint du gouverneur, « qui s'y connaît en juifs ».

On peut se contenter de voir en Preminger — et c'est motif suffisant d'admirer — l'un des plus purs représentants d'un cinéma classique, gœthéen, si l'on peut dire, par cette espèce de sérénité sans hâte dont y est fait le regard, ce mépris du vague à l'âme, du bizarre, ce culte des grands lieux communs, cette recherche de l'essentiel, de l'acte dans sa plénitude, cet amour de l'ordre, de l'organisation, ce goût pour les êtres exceptionnels, et pourtant vulnérables, plus proches de ces « fils de roi », chers à Gobineau, que du modèle romantique. On peut marquer à quel point la simplicité royale du style s'y dérobe à l'analyse, parce que chaque problème particulier est résolu en fonction d'une sensibilité toujours aux aguets, non d'un système hautement claironné.

Mais on peut, aussi bien, remarquer tout ce que cet art a de *moderne.* L'évolution du cinéma n'est pas linéaire. Louer Rouch n'interdit pas d'admirer Preminger, qui est à l'autre bout du registre. Et, finalement, ils communient tous deux dans le même respect de la nature. Les grands moyens techniques dont dispose l'auteur d'*Exodus,* et qui ont leurs inconvénients mineurs, possèdent cet immense avantage de faire oublier, dans l'art, l'intervention humaine et, partant, de nous rapprocher de cette beauté naturelle qui, ici comme là, se trouve être le but. Dans le style documentaire, le cinéaste s'essouffle à poursuivre le réel, se trahit par son retard, et si objectif que soit le dessein, introduit, bon gré mal gré, la subjectivité dans la facture. Mais ici, la caméra, toujours présente au moment voulu, toujours *là où il faut,* s'installe au cœur des choses et, par cette exac-



Eva-Marie Saint et Paul Newman dans *Exodus* d'Otto Preminger.

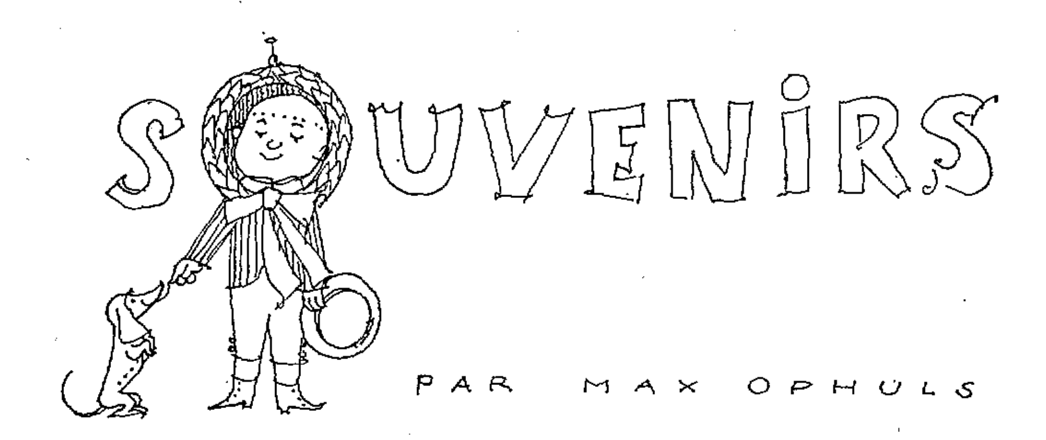
titude, les rend à la nature, quel que soit l'artifice qui ait présidé à leur mise en place.

Considérez les photographies qui illustrent l' « Entretien », publié en tête de ce numéro (elles ne donnent point des films, ni par leurs cadrages ni leurs angles, une idée absolument exacte, mais, dans les cas présents, elles en respectent assez bien l'esprit). Vous serez frappés, d'abord, par la simplicité du point de vue, l'ascèse du décor, disons-même, parfois, la banalité des attitudes. Mais un examen plus attentif vous fera distinguer, sous cette sécheresse apparente, mille petites inventions, surtout en ce qui concerne le mouvement des *mains,* toujours caractéristique, toujours éloquent, toujours sensible, toujours intelligent, toujours beau, toujours vrai. Ces *petites* beautés-là, c'est le *grand* art : on l'admet en peinture, pourquoi pas au cinéma ?



Je n'ai pas la suffisance de penser qu'on ne puisse aisément réfuter mes propos. Aussi n'ai-je rien voulu *prouver.* En faisant appel, chez mes confrères, à leur goût naturel pour la beauté, que j'ai toutes raisons de croire des plus vivaces, je veux éviter une logomachie stérile, dont notre amour commun du cinéma risque d'être la première victime. Qu'il me soit donc permis d'espérer qu'on m'accordera, tant soit peu, raison sur le principe, même s'il est bien vrai qu'on ne me suit pas dans le détail.

Eric ROHMER.



III

La direction du Théâtre Municipal de Dortmund m'avait engagé pour jouer « des rôles comiques, aussi bien que dramatiques ». Programme très vaste dont, malheureusement, la seconde partie ne me convenait guère : le drame, tel que j'étais censé le jouer, me hérissait et, souvent, me donnait une forte envie de rire. Comme la grandiloquence et les attitudes pompeuses m'horripilaient, je m'appliquais à prendre un ton neutre et une allure dégagée, — à la grande indignation du directeur, et à la grande joie du public. Jusqu'au jour où je fus convoqué par l'intendant :

— Hier soir, dans le rôle d'un chevalier qui s'apprête à mourir, vous avez fait rire toute la salle.

— Si vous voulez me permettre, Monsieur... je m'efforçais seulement...

— Taisez-vous ! La situation est claire : vous n'êtes pas fait pour le drame. Sur ce point tout le monde est d'accord, même les critiques. Or, nous vous avons engagé pour tenir des rôles comiques ou dramatiques. Par conséquent, comme vous ne jouerez plus les seconds, vous ne remplirez qu'une moitié de vos obligations. En d'autres termes, vous ne justifierez plus que la moitié de votre traitement. Le théâtre n'ayant pas les moyens de vous faire des cadeaux, je vous propose un compromis : ou bien vous continuerez à jouer les rôles comiques, pour la moitié du traitement prévu, ou bien vous devenez metteur en scène. Je vous donne quarante-huit heures pour réfléchir.

La mise en scène ne me tentait nullement. J'aurais sans doute refusé, sans l'intervention d'une jeune cantatrice que j'aimais à la folie, et qui me le rendait bien.

— Accepte, je t'en supplie. Ne me quitte pas.

Argument irrésistible : le lendemain, j'annonçai à l'intendant que je me résignais à faire de la mise en scène.

— Parfait. Pour vous permettre de vous acclimater, je vous donne d'abord une petite comédie, à deux personnages seulement. Ainsi, vous ne pourrez pas gâcher grand-chose...

Le jour de la première répétition, j'eus un tel trac que j'errai pendant quatre heures à travers la ville. Dortmund était en pleine fièvre : mineurs et métallos faisaient la grève, des avions français lançaient des tracts annonçant l'occupation de la Ruhr et, devant les boulangeries, d'interminables queues attendaient l'ouverture, pour acheter du pain noir à un million de marks la boule. Moi, je ne pensais qu'à la répétition. « Il faut faire jouer les acteurs comme je jouerais, si j'étais à leur place, songeais-je. Ainsi, je démontrerai qu'au lieu de diriger la mise en scène, je devrais tenir moi-même tel ou tel emploi, — je prouverai qu'en réalité, je suis un bon acteur, un très bon acteur, — l'intendant comprendra... »

Attitude de principe que je ne devais plus abandonner. Elle ne m'a pas mené bien loin. Aujourd'hui encore, je suis metteur en scène.

Aux répétitions, lorsque les explications les plus minutieuses se révèlent inopérantes, je joue le rôle moi-même : héros antique, jeune fille, collégien, grand-mère, rien ne me fait peur. Souvent, les acteurs me demandent : « Ce rôle, — pourquoi ne le tiendriez-vous pas

vous-même ? » Parfois, je me laisse entraîner par leurs encouragements. Régulièrement, ma femme me dit alors : « Tu as très bien joué ; décidément, tu es un excellent metteur en scène. »

A Dortmund, j'ai dû diriger quelque deux cents pièces, — un peu de tout : opéras, opérettes, sujets d'actualité, farces, mélodrames. Gœthe, Shakespeare, Molière, Schiller, Tolstoï, — et aussi, bien entendu, les auteurs contemporains : Marcel Pagnol, Gerhart Hauptmann, Ben Hecht, Romain Rolland. La seule Internationale en laquelle je puisse croire. Je n'avais qu'une ambition : passer d'un genre à un autre, ne pas me cantonner dans une spécialité. Aujourd'hui, j'ai oublié au moins la moitié de ces œuvres, et même des autres, ma mémoire n'a conservé que les grandes lignes. Il ne me reste, en somme, que la faculté instinctive de me retrouver dans n'importe quelle situation de théâtre. Je m'y retrouve même mieux que dans la vie. Ce n'est pas étonnant : j'ai consacré beaucoup plus de temps à l'existence fictive (sur scène) qu'à l'expérience réelle. A telle enseigne que certains épisodes de mon destin m'apparaissent comme des copies quelque peu ratées de telle ou telle pièce.

Un beau jour, la jeune dame qui m'avait supplié de ne pas la quitter fut engagée, comme cantatrice, au théâtre d'Elberfeld-Barmen, — qui, aussitôt, m'engagea comme metteur en scène.

Mon nouveau patron, joyeux vivant malgré son titre de Herr Doctor en philosophie, était amoureux d'une beauté blonde qui habitait Düsseldorf. De ce fait, il devait effectuer chaque semaine un déplacement urgent. Il me confiait alors, sans scrupule ni remords, les plus belles œuvres de la littérature mondiale,



« Vous avez fait rire toute la salle. »

du *moment que cela* lui permettait de filer à Düsseldorf.

J'aurais pu être parfaitement heureux, — je le fus d'ailleurs, l'espace de quelques mois, — si l'on m'avait laissé un peu plus de temps pour préparer les nouvelles pièces. En général, le soir d'une « première », le garçon de bureau me remettait le livret — ou le manuscrit — de la pièce suivante. Il ne me restait donc qu'un délai fort bref, — deux ou trois jours, et autant de nuits, — *pour* « voir » ma prochaine mise en scène. Un seul moyen de m'en tirer : rédiger d'avance des indications scéniques très minutieuses, de *manière à suppléer* d'avance à un éventuel manque d'inspiration pendant les répétitions. Récemment, j'ai retrouvé, dans un fatras de vieux papiers, un de *ces « découpages »*, pour employer un terme cinématographique. On dirait un indicateur de chemin de fer : des cercles bleus, des *triangles rouges, des* carrés verts. « L'acteur A prend, de la main gauche, la cigarette posée en F, va s'asseoir en S, à côté de B, croise les jambes, se penche sur les fleurs placées en T. « Ce n'était plus de l'art, c'était de la mécanique.

Bientôt, j'en avais par-dessus la tête. Il me fallait tout de même un peu plus de liberté, la possibilité *de laisser faire* l'inspiration, de laisser mûrir une idée. Bref, j'allais me mettre en quête d'un autre théâtre où j'aurais pu travailler plus ou moins *à ma guise*.

J'étais en train de feuilleter l'annuaire des théâtres de langue allemande, quand le hasard, déguisé en télégraphiste, m'apporta une dépêche de Vienne : le Burgtheater (l'équi*valent* autrichien de la Comédie-Française) m'offrait un engagement. Eberlué, ébloui, je me précipitai à la gare. Quarante-huit heures *plus tard, je fus reçu, au ministère* autrichien des Beaux-Arts, par une Excellence très aimable et très titrée. Un vrai décor de théâtre : mon interlocuteur *sortait tout droit* d'une opérette de Strauss, son bureau, en acajou et cuir rouge, rappelait les peintures de Watteau, et le chant des oiseaux, *dans les vieux platanes* devant les fenêtres ouvertes, évoquait un intermède de Mozart. Tout était irréel, charmant, ensorceleur. (C'est d'ailleurs à Vienne que je me suis marié.)

Son excellence me parla d'abord de la déchéance du théâtre en général et du théâtre autrichien en particulier, déplora ensuite les *ravages* du cinéma et de la radio, puis, pour finir, m'informa, avec un sourire mélancolique, que l'Etat autrichien tenait à m'engager. *Il me remit un projet de contrat*, portant sur plusieurs années et prévoyant un traitement princier, et me pria de bien vouloir l'étudier pendant quelques *jours. Bien entendu*, pendant ce temps j'étais l'invité du ministre, — une invitation qui comprenait l'hôtel, la voiture avec chauffeur, une loge à l'Opéra et au Burgtheater. Manifestement, l'Autriche savait recevoir.

Ma décision était déjà prise : une occasion pareille ne se rencontre qu'une fois, dans la vie d'un homme. Pourtant, quelques semaines après mon *entrée en fonctions*, je commençais à me demander pourquoi j'avais accepté. J'avais l'impression — que je devais garder jusqu'à *la fin* de mon *séjour à Vienne* — de m'être embarqué dans une sorte d'ascenseur ultra-rapide. Un de ces engins qui vous catapultent jusqu'à un sommet vertigineux, mais dont on sort quelque peu étourdi, porté non seulement très haut, mais aussi très loin en arrière. Car le Burgtheater est une institution vénérable, fière d'un passé de plusieurs siècles, drapé dans la splendeur glaciale d'une tradition immuable. Tout est historique, authentique, terriblement vieux.

Or, j'avais tout juste *vingt-cinq ans. Jamais* encore, on n'avait vu, au Burgtheater, un metteur en scène aussi scandaleusement jeune. En général, les acteurs *les plus méritants*, après cinquante ans de bons et loyaux services, recevaient le titre de membre d'honneur, dignité qui comportait l'attribution de plusieurs mises en scène.

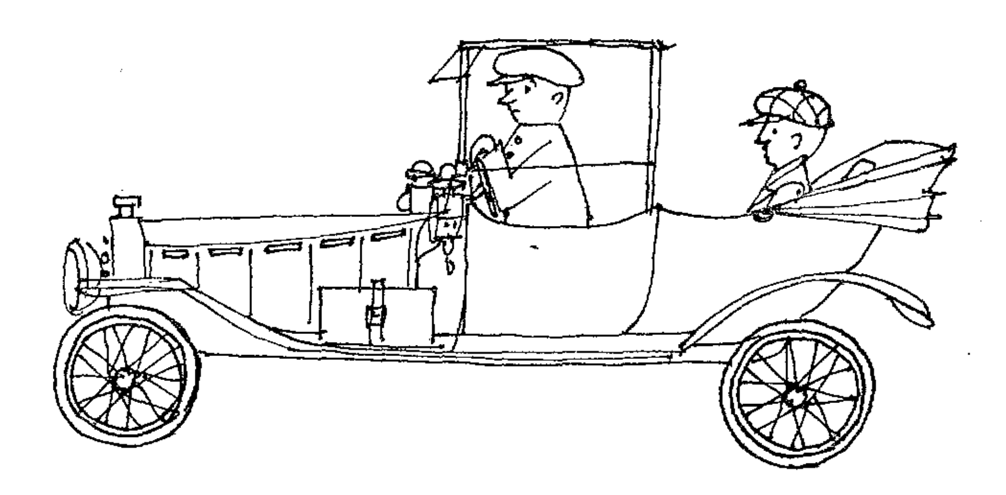
Quant aux *traditions, elles tiennent* en un seul mot : la dignité. Jamais, depuis que le théâtre existe, on n'a relevé le rideau à la fin d'un acte ou d'une pièce. *Les applaudissements* représentent un tribut unique que l'acteur accueille fièrement, sans s'incliner. Depuis que le théâtre existe, tous *les noms*, sur l'affiche, sont imprimés en caractères strictement identiques, par ordre d'entrée en scène. Le programme garde toujours des dimensions modestes, — quelques feuilles qui donnent les indications nécessaires, rien de plus. Et surtout, avant tout, pas de tapage publicitaire. La gloire est une auréole qui *se passe de projecteurs*. Elle brille, mais d'un éclat discret. C'est cela, la dignité.

Pour ma part, cette modestie, cette mesure m'ennuyaient quelque peu. Mon tempérament s'y conformait mal, très mal même, parfois. J'ai toujours éprouvé une certaine difficulté à respirer dans une atmosphère par trop feutrée. Il y eut des incidents, aussi anodins que symptomatiques. L'une de ces altercations (très dignes, bien sûr) devait même avoir des conséquences durables (et heureuses). Ce *jour-là*, au beau milieu d'une répétition, — il s'agissait d'une comédie —, une jeune actrice protestait contre le costume que j'avais *fait dessiner pour elle*.

— C'est trop lourd, trop encombrant, — si monsieur le metteur en scène refuse de modifier le costume, je préfère céder mon rôle.

Dans le chuchotement compassé qu'exigeait la tradition, je la priai de terminer la répétition ; ensuite, nous allions essayer de nous entendre. Elle eut assez de bon sens pour s'incliner ; sans doute comprenait-elle que le jeune metteur en scène, solitaire et perdu dans ce temple des Muses, luttait désespérément pour maintenir un semblant d'autorité. Lutte d'autant plus pénible qu'il y avait, dans la salle, plusieurs critiques, deux ou trois hauts fonctionnaires, l'intendant, et toute une brochette d'auteurs dramatiques. Je remarquai, cependant, que la jeune femme restait crispée. Elle tenait bon, « avec dignité », mais au prix d'un violent effort ; lorsqu'elle devait éclater de rire, les larmes lui coulaient sur d'accord : nous allions nous marier. Trois mois plus tard, c'était fait.

Vienne était une ville fascinante, et pourtant, je ne devais jamais m'y acclimater tout à fait. Le destin m'avait fait monter dans un magnifique carrosse d'or, tiré par quatre pur-sang, — mais j'aurais préféré me promener à motocyclette. Les acteurs que je dirigeais connaissaient admirablement leur métier, et leurs trouvailles scéniques dépassaient souvent tout ce que j'avais pu inventer, mais leur imagination ne coulait pas de la même source que la mienne. Leur esprit, cultivé, brillant, fleurissait dans une ville moribonde, toute tournée vers son passé, le mien tirait sa vie du sol plus rude des grandes

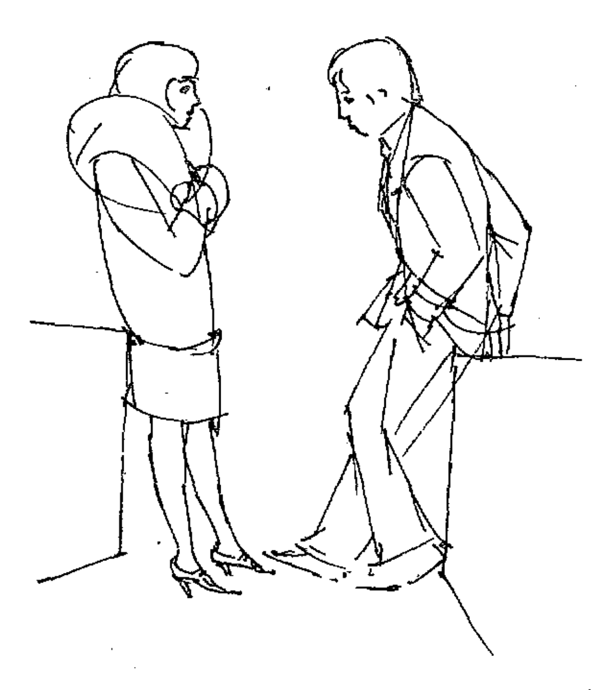


L'invitation comprenait une voiture avec chauffeur.

le visage. La répétition terminée, je pris rendez-vous avec elle, pour l'après-midi, à la réserve des costumes. Un immense bâtiment où s'entassaient de véritables trésors. Depuis des générations, chaque empereur, prince, archiduc, général, léguait ses plus belles tenues au Burgtheater. Des vitrines murales abritaient les robes d'apparat des concubines officielles, d'énormes cloches de verre permettaient d'admirer les hauts-de-forme, capes, habits et cannes des grands acteurs d'autrefois. C'était dans ce décor grandiose et étouffant que je rencontrai la petite actrice. Nous étions seuls. Quand nous ressortîmes, la nuit tombait. Mais nous nous étions mis

cités industrielles de la Rhénanie. Je subissais certes le charme mélancolique de l'atmosphère viennoise, j'aurais voulu être peintre pour le fixer sur mes toiles, — mais je sentais que j'allais bientôt m'en aller. Et même très bientôt.

Je m'en fus, en effet, pour prendre le poste de metteur en scène principal au Nouveau Théâtre de Francfort. Aujourd'hui encore, de l'autre côté de l'Atlantique, Preston Sturges, lorsqu'il est de bonne humeur, me donne du « monsieur le metteur en scène principal » ; quand il est de très bonne humeur, il m'appelle simplement « monsieur le Principal ». A présent, une simple plaisanterie, mais à l'épo-



Nous nous étions mis d'accord : nous allions nous marier.

que, une promotion importante. Dans la hiérarchie du théâtre allemand, le « metteur en scène principal » disposait de pouvoirs refusés au « premier metteur en scène » ou au « metteur en scène adjoint. » C'était le « principal » qui, avec l'intendant, établissait le répertoire de la saison et engageait les acteurs ; bien entendu, il avait également la *haute main* sur les mises en scène confiées à ses subordonnés. Lorsqu'il avait exercé ces hautes fonctions pendant un nombre d'années suffisant, il devenait éligible au poste d'intendant.

En somme, une organisation assez stricte, comparable seulement à celle du théâtre soviétique. Du fait que chaque ville, province, « *Land* », administrait ses propres théâtres, au même titre que, par exemple, ses musées ou ses piscines, l'acteur qui jouait *Othello*, le chef d'orchestre qui dirigeait *Lohengrin* se trouvaient être des fonctionnaires, tout comme la préposée au vestiaire d'un musée ou le maître-nageur. Système insolite, apparemment incompatible avec l'indépendance artistique, mais qui offrait aussi des avantages. Dans l'Allemagne d'alors, pays de soixante millions d'habitants, quatre cents salles de théâtre « fonctionnaient », *c'est-à-dire* jouaient chaque soir. Or, ces théâtres, financés par les contribuables, n'étaient pas forcés de faire des bénéfices. Par conséquent, ils n'avaient pas à tenir compte des goûts de la masse, — ces goûts souvent vulgaires qui, dans d'autres pays, soumettaient bien des directeurs à un véritable régime de terreur. Les théâtres allemands pouvaient donc s'offrir le luxe de l'art pour l'art, ils pouvaient se permettre des expériences et même des erreurs. Cela dit, je me demande encore aujourd'hui si leur public était toujours un véritable public. Les grandes organisations d'abonnés envoyaient leurs membres au théâtre, à peu près comme certains partis politiques envoient leurs adhérents aux réunions. Tout citoyen conscient de sa dignité allait au théâtre au moins une fois par semaine. Nous avions donc affaire à une foule disciplinée, presque enrégimentée, plutôt qu'à un vrai public : à mon sens, cependant, une telle manifestation grégaire est quand même préférable à l'enthousiasme collectif pour la guerre, ou à toute autre démagogie populaire.

Ce fut à Francfort qu'un incident minime devait me montrer l'essentiel de mon métier. Incident minime, mais qui allait me permettre

de toucher du doigt la limite entre la fiction et la réalité. Ce soir-là, j'étais « de garde » : c'est-à-dire qu'après avoir dirigé, une ou deux semaines plus tôt, les répétitions de la pièce, je devais surveiller le déroulement de la représentation, devant le public. Nous jouions alors une pièce française, une comédie de boulevard dont le dernier acte se passait, bien entendu, dans une chambre d'hôtel. Au cours de cette scène, un porteur de bagages devait faire une brève apparition : l'homme entrait par la porte côté cour, déposait une valise devant le lit et repartait par la porte côté jardin. Généralement, ce bout de rôle était tenu par le régisseur, vieux bonhomme qui, le moment venu, coiffait une casquette de porteur. Or, ce soir-là, il m'annonça qu'il avait une forte fièvre et qu'il tenait à peine sur ses jambes.

— Pour me remplacer, c'est très simple. La gare est à deux cents mètres, — vous n'aurez qu'à faire venir un porteur authentique.

— D'accord, dis-je. Rentrez vous coucher, et soignez-vous.

Pendant l'entracte, j'expédiai un assistant à la gare. Il revint, accompagné d'un vieux porteur à qui j'expliquai brièvement ce qu'il devait faire.

— Si ce n'est que ça ! Bien sûr, — avec plaisir.

Dix minutes avant son entrée en scène, je regardai par hasard vers l'endroit où il se tenait. Mon brave porteur semblait ne pas tenir en place. Le trac, sans doute. Puis, je me rendis compte qu'il pâlissait, — à vue d'œil. Soudain, comme l'accessoiriste lui tendait la valise, il se précipita vers moi :

— Monsieur... monsieur... je ne peux pas. C'est idiot — toute ma vie, j'ai porté des valises, mais là... sur la scène...

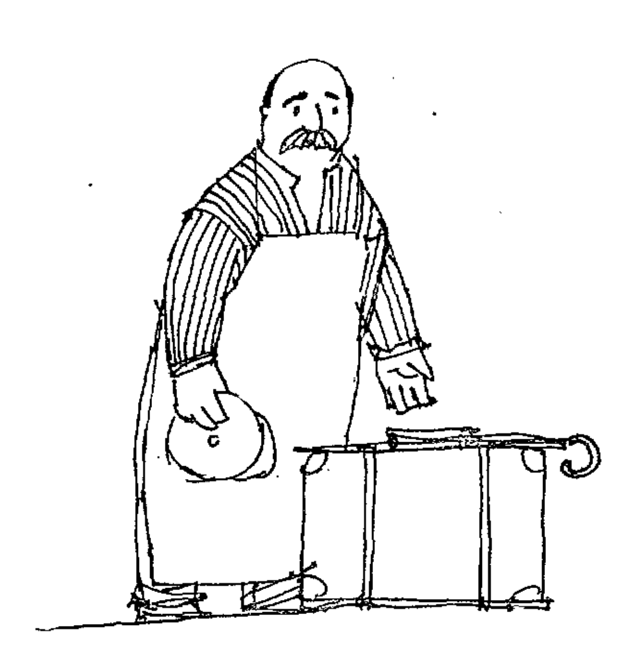
J'essayai de le réconforter : il n'avait que cinq mètres à faire, d'une porte à l'autre. Peine perdue. Le malheureux tremblait comme une feuille.

— Ce ne sont pas de vrais portes... pas de vrais clients...

N'ayant personne d'autre sous la main, je fus obligé de me coiffer de sa casquette et de prendre la valise. Aujourd'hui encore, lorsque je vois un documentaire, je me rappelle cette histoire. Probablement, les gens qui tournent ces bandes ne peuvent travailler qu'avec de vraies portes et de vrais clients.

(A suivre.) Max OPHULS.

(Traduit de l'allemand par Max Roth. Illustrations de Régine Ackermann-Ophuls.)



Mon brave porteur avait le trac.



Orson Welles a réalisé un authentique film de gags : l'admirable et méconnu *Journey into Fear.*

AUTOPSIE DU GAG

IV

par François Mars

III. — LE GAG, MOYEN D'EXPRESSION

L'univers du gag est si vaste, si complexe et si riche, que nous pouvons nous demander, en conclusion, s'il ne se contente pas d'être un instrument d'écriture cinématographique, mais s'il ne peut revendiquer le titre de moyen d'expression. Le propre d'un moyen d'expression est, se surpassant, de continuer à demeurer valable, alors que sont escamotés les éléments initiaux qui l'ont nécessité. Ainsi

Les Girls est construit sur un scénario dramatique, presque pirandellien, mais n'en demeure pas moins, fondamentalement, une comédie. Ainsi *La Diablesse en collant rose* se refuse tous les clichés classiques du film d'aventure, mais n'en demeure pas moins, fondamentalement, un western. Ainsi *Le Milliardaire* a beau être amputé de presque tous ses numéros musicaux, il n'en demeure pas moins, fondamentalement, une comédie musicale. Si l'on enlève au gag, 1° son aspect visuel, 2° son aspect burlesque, 3° son aspect cinématographique, quelque chose demeurera-t-il de lui, tel le sourire du chat d'*Alice au pays des merveilles,* qui reste flottant dans l'espace, alors que son propriétaire s'est déjà évaporé ?

Les ressources de l'écran

Le gag sonore naquit avec le cinéma... muet. Bruiteurs et accompagnateurs s'en donnèrent à cœur joie. Chaque chute, chaque gifle avait pour contrepoint un « bzing ! » ou un « pschut ! » qui en accentuaient le grotesque. Il serait très curieux d'auditionner une de ces partitions, en l'absence des images. Le seul contraste entre la musique de fond, généralement fox-trot imperturbable, et les incidentes cacophoniques qui s'y plaquent, suffirait à lui seul, sans doute, à provoquer le rire. L'expérience d'une symphonie classique délibérément parsemée de gags pourrait être tentée fructueusement aujourd'hui, grâce à l'apport de la musique concrète.

Tous les grands comiques ont joué du gag purement sonore. La chanson des *Temps modernes* est plus un exercice de style qu'un gag proprement dit, mais l'inauguration de la statue des *Lumières de la ville,* le sifflet avalé, tout comme les pièces cliquetantes du *Dictateur,* les cymbales tonitruantes d'*Un Roi à New York,* comptent parmi les meilleures trouvailles de Chaplin. Dans *Laurel et Hardy au Far-West,* la voix de Laurel passe de l'aigu au grave, selon la violence des coups de maillet qu'il reçoit sur la tête, et, dans *Sous les verrous,* le grincement de sa dent malade amène les pires catastrophes. Dans *Un Jour au cirque,* Chico hurle à tue-tête une berceuse pour, simultanément, endormir le méchant et réveiller Harpo. C'est au cœur d'une profonde obscurité qu'un fracas épouvantable nous apprend que le tueur d'*Arsenic et vieilles dentelles* vient, avec son cadavre, de dévaler l'escalier de la cave. Parfois la parole elle-même, par ses seules assonances, constitue un gag sonore : ne parlons pas des bafouillages de Darry Cowl, mais des onomatopées du Tati des *Vacances.* On peut écouter les yeux fermés la scène du menu d'*Une Nuit à l'Opéra,* le leitmotiv, « *And two boiled-eggs* » (« et 2 œufs durs »), ponctué de coups de trompe, n'étant pas drôle par sa signification, mais par ses seules assonances. Et, roi du gag sonore, trône, bien sûr, Gerald Mac Boing-Boing.

La mise en scène proprement dite, la couleur, le montage peuvent être aussi prétexte à gags, l'élément de travail devenant ainsi l'objet burlesque lui-même.

La couleur : le petit chien peinturluré de Jayne Mansfield dans *Oh ! For A Man !* La substitution d'un procédé technique à un autre, selon qu'il s'agit de fiction ou de réalité dans un conte de fées joué par Abott et Costello, l'appartement décoré par Doris Day, à la fin de *Confidences sur l'oreiller.*

Le montage : le baiser feu d'artifice de *La Main au collet* (nous entrons là dans le domaine du gag sérieux). Je me souviens aussi d'un vieux film de Noël-Noël, *Tout va très bien, Madame la Marquise,* où, régulièrement, les derniers mots prononcés dans une scène faisaient calembour avec les premiers mots de la scène suivante.

La mise en scène : les recherches de McLaren, de Louis Malle avec *Zazie.*

Reconnaissons-le : le butin n'est pas fameux. Pourtant le champ d'investigations paraît immense. Puisqu'il existe toute une série de règles de jeu à appliquer pour filmer l'angoisse ou l'aventure, il devrait être possible de composer un code de travellings hilarants ou de panoramiques bouffons. Il faudrait des écoles de réalisateurs spécialisés, comme il y a en Amérique des cours pour gagmen. Hollywood possède un Tashlin, un McCarey, un Sam Wood. Mais, en

France, c'est *Clouzot* qui s'attaque à *Miquette* et Autant-Lara qui s'occupe d'*Amélie*. Ah ! si, pardon ! il y a Regamey ! Demain, par des chercheurs, peut se révéler un domaine nouveau où la technique, par ses seules vertus, aura sa part dans le déclenchement de nos rires.

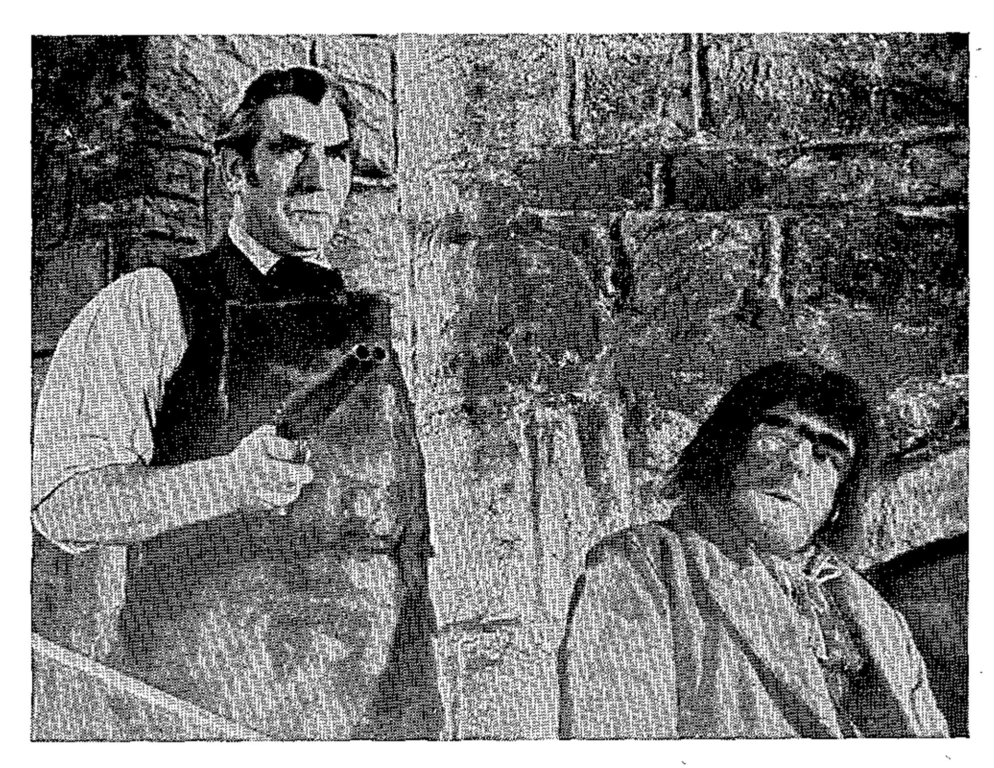
Anthologie du gag tragique

Sur un bateau sont réunis un tueur, sa future victime et le détective chargé de veiller sur elle. Le personnage menacé est allé se promener sur le pont, mais le détective, bien installé dans un fauteuil, apprécie le flot d'harmonies que le tueur, dans son dos, fait jaillir d'un vieux piano. Jusqu'au moment où la mélodie l'agace. Une observation ne trouve pas de réponse. Le détective se retourne. Gros plan du clavier, les touches s'agitent seules, le piano est mécanique et le tueur a eu tout le temps d'aller vaquer à ses occupations. Pas la moindre trace de comique dans cette image angoissante. Et pourtant n'est-il pas possible de parler ici de gag, et même de gag tragique ? Cet effet de *Beat the Devil*, d'Huston, possède, hormis le burlesque, toutes les caractéristiques du gag : un choc brutal émotif provoqué par une image inattendue.

Il ne faut pas oublier que, dès que le cinéma commença à devenir un art, il s'orienta sur deux voies différentes, mais pourtant parallèles : le comique et le film d'action. Le drame, tel que l'entendait le film d'art, ne devait surgir que plus tard. Aujourd'hui encore la structure d'un western s'apparente étroitement à celle d'un burlesque : héros sympathique, longtemps dominé et finalement triomphant, règlement de comptes dans une débauche d'accessoires fracassés (le saloon), poursuites échevelées (encore que, dans le western, le héros soit plus souvent poursuivant que poursuivi, car il s'agit de *vaincre* et pas seulement de s'échapper), et surtout naissance continuelle d'impondérables qui viennent bouleverser la situation. D'où, pour le film d'aventures, nécessité



Jean-Marc Thibault et Jean Richard dans *Le Mort en fuite* d'André Berthomieu.



Le Sang du vampire d'Henri Cass.

d'employer la technique du gag, en le détournant de sa destinée première, qui est le rire. Il y a pratiquement gag, chaque fois, par exemple, qu'un personnage arrive par surprise à en désarmer un autre. Danny Kaye, dans *Un Grain de folie*, se servant de ses dons de ventriloque pour obliger un espion menaçant à se retourner, rejoint les innombrables shérifs ou « privates » qui hurlent brusquement : « Ne tire pas, Johnny », en fixant un point invisible par-dessus l'épaule d'interlocuteurs agressifs. Un cow-boy en danger glisse sa dernière cartouche dans la dernière case de son revolver à barillet, et laisse entendre à son adversaire le déclic des douilles qui tournent à vide, pour prouver qu'il n'a plus de munitions. Le piège fera mort d'homme ; mais il aurait pu aussi bien s'agir d'une astuce de Charlot. Laurel brandit ostensiblement un poing droit menaçant, pour mieux terrasser sa grosse brute de rival d'un direct du gauche (*Têtes de pioche*), mais James Cagney déplacera du pied la cale d'une table roulante sur laquelle un policier s'appuyait, pour le désarçonner et le cueillir à la mâchoire. Et si Red Skelton, dans *Bien faire et la séduire*, fait s'effondrer sur ses poursuivants, paroi par paroi, toute une maison préfabriquée, Serge Reggiani, luttant pour sa vie, paralyse un instant son tueur sous les plis d'un lourd rideau écroulé (*Les Amants de Vérone*). Où est la frontière entre le comique et le dramatique, la nuance entre le rire et l'émoi ? Uniquement dans l'anxiété où nous plonge le sort des personnages. Et il nous arrive de frémir au sort d'acteurs clownesques : l'ascension du gratte-ciel par Harold Lloyd, dans *Monte-là-dessus*, devient très rapidement un cauchemar insupportable de cruauté, de même que la déclaration de guerre de *Duck Soup* nous mène aux bords de l'hystérie. En revanche, nous rirons sans contrainte de la cascade de catastrophes qui s'abattront sur des héros de mélodrame populaire...

Alfred, toujours Alfred.

Né donc du besoin de pimenter d'émotions fortes une action tumultueuse, le gag tragique allait bientôt gagner ses lettres de noblesse, en passant du western au policier et du policier au film à suspense. Jusqu'aux premiers temps du Parlant, la technique du gag tragique était assez primaire ; au moins existait-elle, contrairement à celle du gag burlesque. Dans 90 % des cas, elle se résumait ainsi :

Gros plan du héros en danger.

Contre-champ du vainqueur provisoire, en train de lui expliquer qu'il peut s'apprêter à mourir, ou autres joyeusetés.

Gros plan fixe du regard du héros, qui se fait soudain très intéressé.

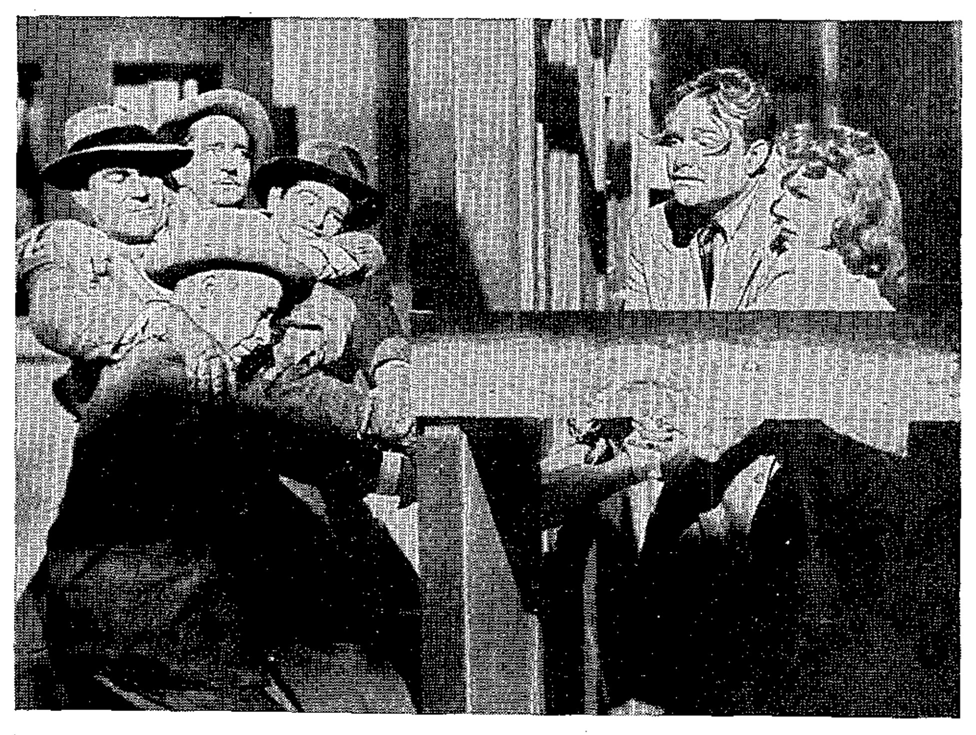
Gros plan fixe de l'objet qu'il considère, nous faisant deviner sa pensée (parce que nous sommes plus intelligents que le vilain méchant). L'objet étant obligatoirement un élément de rupture : le clavier du piano qu'on peut faire retomber sur des doigts, (*Réglements de comptes,* pas celui de Lang, un autre avec Melvyn Douglas), la potiche qui peut s'écraser sur le crâne du gars, s'il recule un peu, etc.

Plan général, cadrant le héros, devenu *soudain absolument décontracté,* ce qui a pour effet de rassurer le traître, au lieu de l'inquiéter.

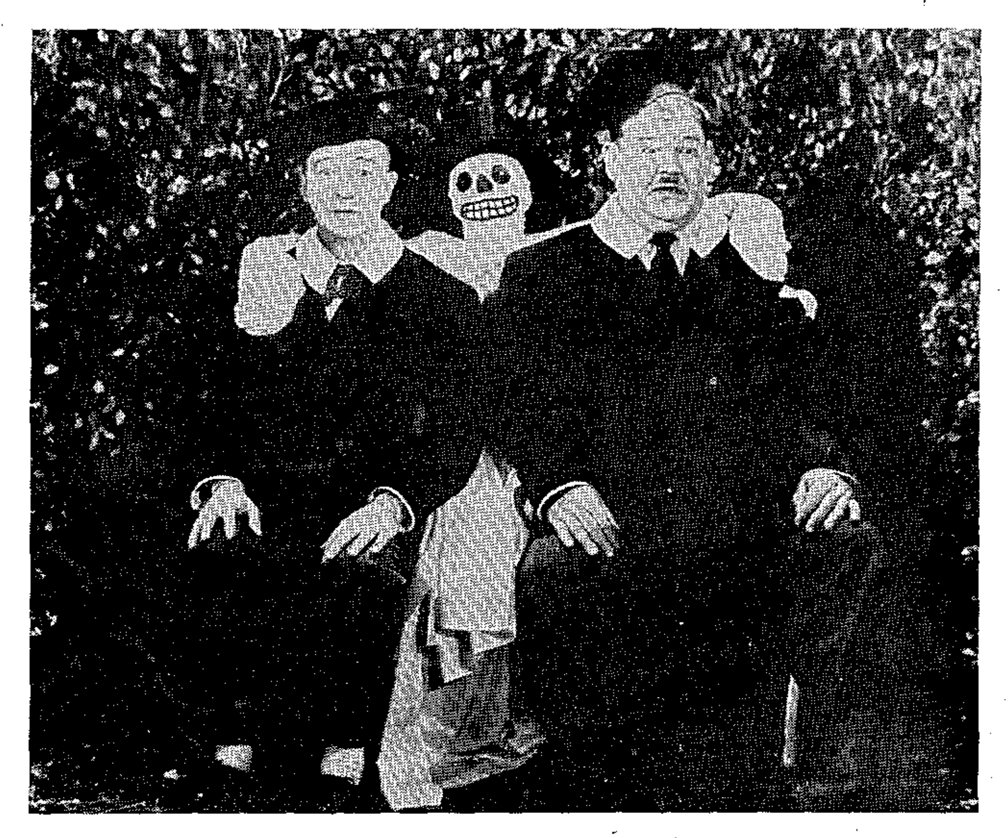
Dernier gros plan pour faire comprendre la manœuvre au spectateur obtus.

Déclenchement de l'action, donc du gag.

(Ajoutons que de nos jours le modèle des regards en coulisse qui signifient :



Red Skelton et Janet Blair dans *Bien faire... et la séduire!* de S. Sylvan Simon. Gagman : Frank Tashlin.



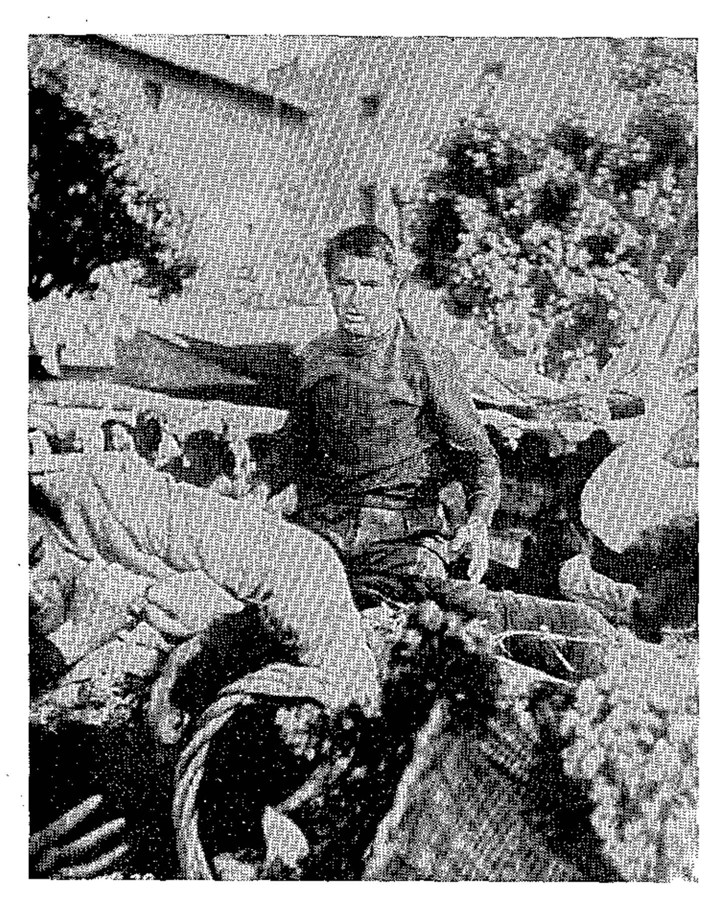
Laurel et Hardy dans *Les As d'Oxford.*

« Tiens, tiens, j'ai une idée en douce », appartient sans conteste à Eddie Constantine, et que le burlesque, avec lui, retrouve sans peine l'élément action.

Mais le gag étant une des formes d'expression les plus pures du cinéma, il est logique que les puristes de l'écran s'y intéressent, et, du point de vue dramatique, le raffinent jusqu'à lui faire acquérir une remarquable subtilité.

Il est donc tout naturel que nous découvrions les meilleurs gags tragiques chez ces hommes-pellicules, possédés de façon innée par le septième art, que sont Hitchcock, Welles ou Hawks. Pas un seul film d'Hitchcock qui ne fourmille de gags dramatiques, tous plus précieux les uns que les autres. C'est un gag, la tête momifiée qu'Ingrid Bergman découvre brusquement dans *Under Capricorn,* comme est un gag la première vision de la mère dans *Psycho.* Gag, le briquet qui tombe à travers la grille de *Stranger on a Train,* gag, et gag admirable de mise en scène pure, le travelling latéral qui nous fait passer en revue les bouteilles de la cave dans *Notorius,* jusqu'à ce qu'une étiquette dépareillée prouve à l'espion qu'Alicia et son ami ont percé son secret. Et ne parlons pas de *Cinquième Colonne,* de *La Mort aux trousses* où tout est gag, l'habileté de Hitch consistant à alterner les effets qui amusent et ceux qui font frémir. Mais les uns et les autres s'inspirent du même processus : électriser d'un brusque choc nerveux notre énergie attentive.

Moins sarcastique, mais plus nerveux, Hawks a démontré à maintes reprises qu'il est maître ès gags. Il est sans doute le seul cinéaste qui conserve *exacte-*

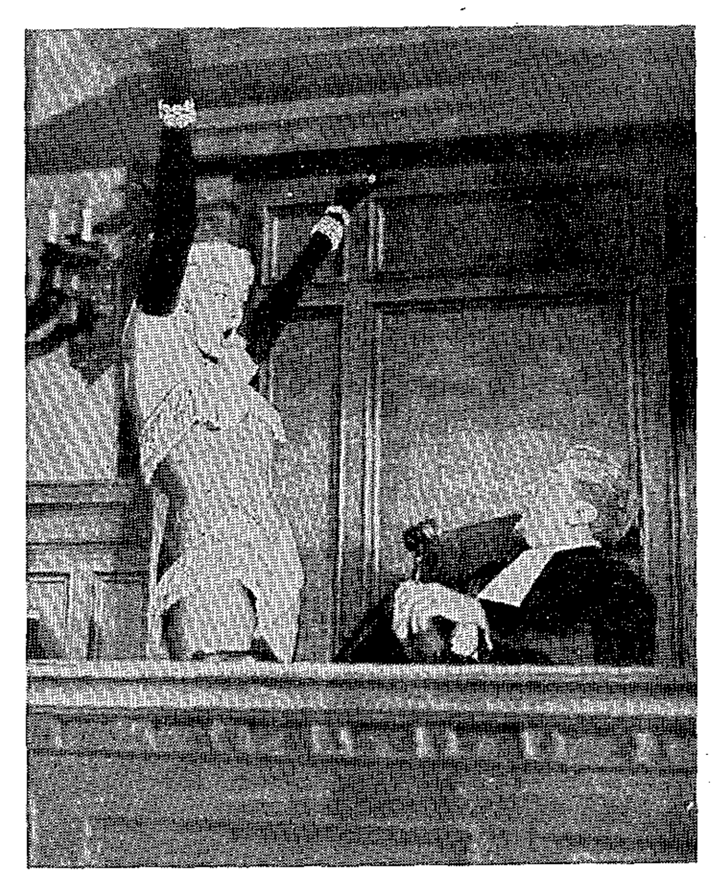


Cary Grant dans *La Main au collet* d'Alfred Hitchcock.

ment le même style pour ses comédies et ses œuvres dramatiques. On peut trouver, au choix, atroce l'idée d'un monsieur, à l'esprit détraqué, qui attache à un poteau et scalpe l'amoureux de sa femme (*Monkey Business,* film optimiste) et apprécier comme très drôle le fait qu'un petit secrétaire qui n'a pourtant peur de rien soit saisi de panique à l'idée de répondre au téléphone et tente de revolvériser son interlocuteur invisible (*Scarface,* film pessimiste). Rions si un roublard passe un examen optique en apprenant par cœur les textes de l'oculiste — et pourtant il n'y a pas de quoi rire (*Seuls les anges ont des ailes*), pleurons si d'austères savants sont forcés de recourir à toute leur science pour échapper à l'emprise de dangereux ennemis publics, et pourtant il n'y a pas de quoi pleurer (*Boule de feu*) !

Quant à Welles, il a réalisé un très authentique film de gags : l'admirable et méconnu *Journey into Fear*. Les tueurs y dévorent placidement des galettes, les malheureux traqués s'arment belliqueusement de parapluies ou font avorter un enlèvement, en plantant un canif de poche dans un klaxon d'auto, et la lutte à mort finale tourne à l'avantage du faible, parce que le costaud a la vue brouillée par la pluie qui embue ses lunettes.

Les gags tragiques ne se comptent plus dans *Arkadin* (le sujet lui-même n'est d'ailleurs qu'un vaste gag), ni dans *Le Criminel* (la croix gammée dessinée par



Jane Russell et Marcel Dalio dans *Les Hommes préfèrent les blondes* de Howard Hawks.

distraction), non plus que dans *La Soif du mal* (la découverte des explosifs, la finale).

Mais le plus beau gag d'Orson Welles, n'est-ce pas tout simplement cette image qui explose comme une bombe sur l'écran, réduisant nos théories à zéro, formant brusque contraste avec les opinions définitives formulées par les personnages eux-mêmes, provoquant donc le choc subit et déroutant, indispensable : certain traîneau, emportant dans les flammes le secret perdu du citoyen Kane ?

L'aboutissement. Le gag sérieux

Dans tous les exemples précédemment cités, il entre tout de même une part, plus ou moins reconnue, de clin d'œil au public. Une connivence amusée existe. Mais il est des gags d'une gravité académique, qui ne laissent place à aucune possibilité de sourire en murmurant : « Bien joué. » Au hasard : Humphrey Bogart, capitaine du *Caine*, entend prouver devant un juré son parfait self-contrôle. Mais les dés qu'il enserre dans sa main vont s'entrechoquer de plus en plus violemment, démontrant sa nervosité maladive...

Ray Milland, alcoolique de *Lost Week-end*, ne se souvient plus où il a caché sa dernière bouteille, saccage son appartement et c'est lorsque, vaincu, il abandonne la lutte et allume l'électricité que l'ombre de la bouteille fait tache dans le lustre où il l'a dissimulée...

Un prisonnier français en Allemagne semble abandonner ses projets d'évasion pour peloter la fille teutonne qui, sincèrement, l'aime. Mais s'il dégrafe longuement sa robe, c'est pour la lui arracher brusquement, la laissant nue, dans l'impossibilité de le poursuivre ou de donner l'alarme (*Le Passage du Rhin*).

Un militaire ne se baisse pas pour ramasser l'objet qu'une dame a laissé tomber. On découvre ensuite qu'il est amputé des deux bras (*Folies de femmes*).

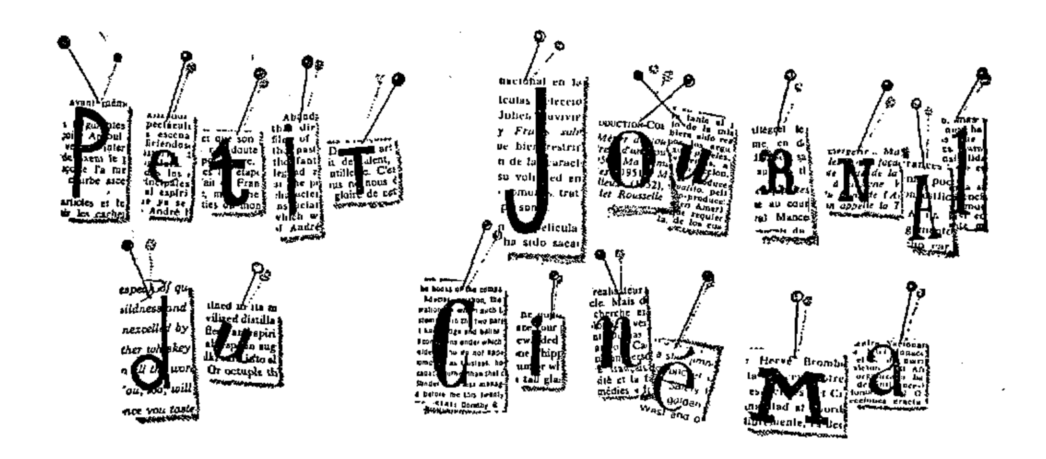
Tous ces gags tristes, légèrement transposés, pourraient être des gags gais. Inversement, chez les Marx, l'infirmité de Harpo le handicape à tel point qu'il lui faut des minutes entières d'à-peu-près muets pour exprimer des idées élémentaires et sa détresse rejoint celle du mutilé. Mais un gag n'a pas besoin d'être drôle pour être un gag.

F I N

François MARS.



Joseph Cotten, Everett Sloane et Orson Welles dans *Journey into Fear* d'Orson Welles et Norman Foster.



AU PAYS DE LOLA

A égale distance du restaurant Jean V et du cinéma Royal, à Nantes, la tour du manoir écossais servit de point de repère à tous ceux qui, du 22 au 25 mars, participèrent au stage annuel de l'Inter-Club de l'Ouest.

Au programme des matinées (qui eurent lieu le matin) : programme divers. On revoit (*Dies Irae, Los Olvidados*), on découvre. Avec *Mines de Rien*, de Fields, se confirme l'imperméabilité du public français au *nonsense ;* avec *El Pisito* (par l'auteur de *El Cochecito :* el Ferrerito), sa perméabilité à toutes formes de néoréalisme.

Verticalement parlant, le stage se composait de journées. La première était consacrée au jeune cinéma et s'ouvrait par la projection de *Opéra-Mouffe* et de *La Pointe Courte*, de Agnès Varda, de l'importance duquel on se rend encore mieux compte aujourd'hui. Là-dessus le public est d'accord, il a su comprendre et aimer le film. Il en ira de même avec *Lola*. Le film a charmé, séduit. Certains se sont refusés à lui par respect humain ou manque de simplicité (c'est un mélo ce n'est pas sérieux), d'autres avouent simplement — quels impondérables ayant joué ? — n'avoir pu entrer dans le film, mais ils représentent une minorité. Comme l'avait fait Agnès Varda, Jacques Demy vient répondre aux questions du public ou écouter ses interventions. On remarque particulièrement celle du délégué de Niort qui, dans le minimum de temps, réussit à dire le maximum de choses intelligentes sur *Lola*.

En soirée : *La Pyramide Humaine*, de Rouch. Ici, votre serviteur dut aller de l'explication à l'adjuration et à l'indignation, pour essayer de faire admettre ce film à un public qui, dans l'ensemble, le refusait énergiquement. Motif : le racisme est un grand problème, or le film est futile. Pourquoi futile ? Parce qu'on nous y montre des lycéens. On alla jusqu'à récuser l'aspect psychodramatique du film dans des discussions qui prirent rapidement l'aspect de psychodrame. Ce qui permit au défenseur du film de retomber sur ses pieds.

La journée du lendemain était consacrée à un des deux genres (l'autre étant le western) que les ciné-clubs ont le plus tendance à méconnaître : la comédie musicale. *Tous en scène*, de Minelli, *Guys and Dolls*, de Mankiewicz et les admirables *Girls* furent présentés devant un public ravi qui sentit fondre peu à peu (mais pas jusqu'à évanouissement total) ses idées sur les genres mineurs.

Autre sommet : la journée Visconti. Projection de *Ossessione* dans la plus belle copie que j'aie jamais vue, de *Nuits blanches* et *Senso*, chefs-d'œuvre absolus. Existe-t-il encore un autre cinéaste italien en dehors de Visconti ? J'en doute de plus en plus. Quant aux réactions du public, elles furent très nettes : on admira ou on rejeta Visconti, il n'y eut pas de milieu. Mais, pour la plupart, ce fut une révélation, et cette journée restera certainement pour eux parmi les grands chocs cinématographiques de leur existence.

Certains, infatigables, avaient encore trouvé le temps d'errer dans la ville, explorant certains de ces carrefours de l'insolite dont Nantes abonde. A tout le moins la Cigale et le passage Pommeray. A l'extrémité d'icelui, une affichette : « Avez-vous vu Lola au Katorza ? » — M. D.

COURTS METRAGES CANNOIS

Il ne nous a pas été permis, faute de place, de rendre compte, dans notre précédent numéro, des courts métrages présentés au festival de Cannes. A dire vrai, dans l'ensemble, leur sélection n'a guère été meilleure que celle des longs métrages. Ce qui nous permet de ne parler que des plus intéressants.

Les deux meilleurs, à notre avis, furent *Têtes blanches*, envoyé par le Canada, et

Cyrus le Grand, présenté par l'Iran. Le film canadien a le grand mérite d'avoir réussi dans l'un des genres les plus périlleux : le documentaire poétique sur la campagne. La *transhumance des* vaches et l'hymne aux quatre saisons, sont, on ne le sait que trop, des proies toutes trouvées pour le ridicule ou l'ennui rédhibitoire. La qualité des images en couleurs, l'intelligence du découpage, joints à un commentaire simple, font de ce film une réussite.

Cyrus le Grand prouve aussi chez son auteur un refus de la facilité, ainsi qu'une authentique ambition artistique. Ce qui frappe, de prime abord, dans le film de Feri Ferzaneh, est son raffinement. Pour évoquer le grand conquérant persan, qui fut le *premier roi à posséder* une vue humaniste, Ferzaneh est allé puiser directement à la source, c'est-à-dire que le commentaire est tiré des écrits de Cyrus. Par des cartes géographiques, des vues de Persépolis, et enfin les restes artistiques de cette époque, Ferzaneh complète, avec clarté, son évocation. Le plus grand éloge que l'on puisse faire à son film est qu'il a réussi pleinement dans *le double objet qu'il s'était fixé* : il est à la fois une œuvre d'art et la meilleure approche historique du modèle des rois.

Voici, pour ma part, les deux films que j'aurais voulu voir *couronner par le jury*. On sait que celui-ci a préféré attribuer sa palme d'or à *La Petite Cuillère* de Carlos Villardebo, déjà primé au dernier festival de Tours. Ce film a pour lui d'être plaisant. La caméra caresse la fameuse petite cuillère à fard égyptienne du musée du Louvre, et la contemple sous tous les angles, bercée par un quatuor de Beethoven. Je ne nie pas l'intérêt de l'idée qui préside au *film. Villardebo* tente de montrer les rapports amoureux d'un amateur d'art et de l'objet de sa passion. Seulement, cela reste un jeu gratuit, où tout *est mis en* œuvre pour séduire par le maximum d'artifice. Son prix prouve qu'il y est parvenu.

Nous avons vu encore *Paul Valéry* que Roger Leenhardt a réalisé dans sa manière bien à lui; *Aïda*, un bon film tunisien sur l'évolution de la femme musulmane; *Duel*, un dessin animé hongrois sans intérêt; enfin *Condamnés au silence*, film polonais sur les sourds et muets, honnête et sans trouvailles.

J. D.

BERGMAN ET LA N.V.

D'une interview accordée par Ingmar Bergman à la revue suédoise CHAPLIN, *nous extrayons ces courts passages, fort peu tendres pour le jeune cinéma français.*

« ... Comparez donc l'ancienne mentalité rossellinienne avec celle qui est maintenant à la *mode*, la *mentalité* qui s'imagine qu'il suffit d'avoir un attirail et un générique, et d'improviser. Je ne crois pas un instant à cette façon de travailler, elle témoigne d'un laisser-aller qui se retournera vite contre ceux qui s'y abandonnent... »

« Je ne veux pas opposer la « Nouvelle vague » aux films russes, mais je ne peux m'empêcher de ressentir la vacuité et la mollesse des films français. Pour moi, c'est le thème et la thématique qui demeurent l'essentiel, et c'est à eux que la forme doit se soumettre. Et non l'inverse. La forme ne doit *pas appeler* le thème, c'est toujours le thème qui doit appeler la forme. Aussi *La Dame au petit chien* est-elle comme une véritable bénédiction, un verre d'eau de source fraîche après tous les mauvais pernods qu'on nous a fait ingurgiter pendant trop longtemps. Je crois tout simplement que les films français spéculent sur l'effet toxique du choc. Mais n'importe quel professionnel du cinéma peut voir *combien les procédés sont gros...* »

« Tout film qui recèle une volonté est pour moi infiniment plus important que tous ces films qui ne peuvent rien, ne veulent rien, *ne signifient rien*. Quelle valeur peuvent bien avoir leur ingéniosité formelle et leur nullité thématique en face de *La Dame au petit chien*, qui, bien qu'il utilise des moyens conventionnels, est d'un non-conformisme lumineux et bienfaisant ? Songe au courage qu'il a fallu au metteur en scène pour oser être lent, d'une lenteur frisant l'immobilité, afin de pouvoir donner ensuite au film une telle puissance aux *instants d'accélération*. Il y a aussi quelque chose qui me remplit d'une grande admiration, c'est qu'il n'y a pas pour un sou de sentimentalité dans ce film, contrairement à l'idée qu'on se fait très souvent de Tchékov, à l'étranger. Du sentiment, on en trouve en abondance : de la sentimentalité, jamais. D'ailleurs, ceci vaut également pour la manière dont le film équilibre le tragique et le comique *propres à Tchékov*. Ce film, je pourrais le revoir un nombre incalculable de fois. »

ERRATUM

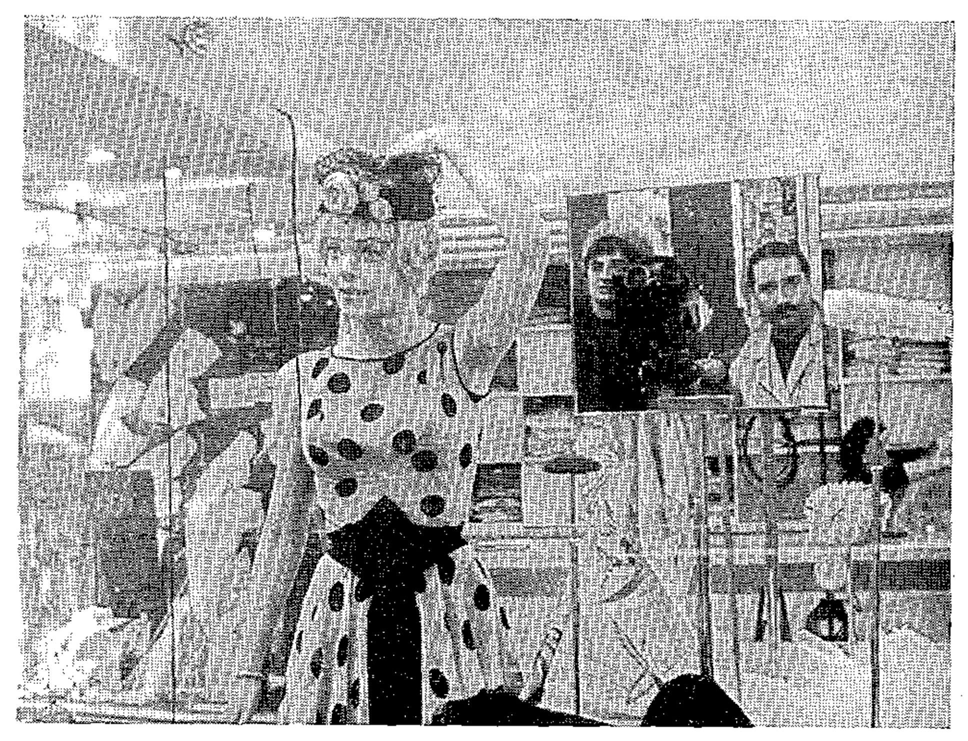
Une erreur s'est glissée dans le texte des dialogues du *Petit Soldat* que nous avons publié le mois dernier. Nous nous en excusons auprès de nos lecteurs et nous les prions de bien vouloir rectifier, s'ils ne l'ont fait d'eux-mêmes, les lignes 45 et 46 de la page 22, de la *façon suivante*. Au lieu de :

« *Non, j'aime la Bretagne et je déteste le Midi. En Bretagne, la lumière est toujours très douce, pas comme dans le Midi...* », il convient de lire :

« *Non, j'aime la   et je déteste le Midi. En   la lumière est toujours très douce, pas comme dans le Midi...* »

Ce Petit Journal a été rédigé par JEAN DOUCHET, MICHEL DELAHAYE et FRANÇOIS WEYERGANS pour la Photo du Mois.

LA PHOTO DU MOIS



SOUS L'ŒIL D'AGNES VARDA ET DE JEAN RABIER, CORINNE MARCHAND REPETE UNE SCENE DE « CLEO DE 5 A 7 ».

... Et moi
Et moi, je joue de la prunelle
J'en joue
C'est fou
De la prunelle

chantent Cléo et Agnès Varda. La prunelle d'Agnès observe Cléo qui s'observe.

Qui est Cléo ? Une petite chanteuse pas tellement connue qui fait passer sa chanson au juke-box de la Coupole pour voir si les gens l'écoutent. Mais les gens n'écoutent pas. Un jour, de 5 à 7, elle se fait des idées. Elle se promène dans la rue en pensant à toutes sortes de choses comme Mrs. Dalloway au début du roman de Virginia Woolf. Elle va consulter une cartomancienne. Elle se rend compte que la mort existe.

Cléo de 5 à 7, c'est un très bon titre, ce n'en est pas moins un petit mensonge : nous ne verrons Cléo que de 5 heures à 7 heures moins 20 (il faudra évidemment que les amoureux de Cléo voient le film à 17 heures et quittent la salle à 18 heures 41).

L'histoire de *Cléo* durera donc le temps de la projection, mais au lieu de donner le change sur son horaire grâce à diverses ellipses, Varda renforce son parti pris par des trajets réels : Cléo prend un taxi, nous montons avec elle durant toute la course, feu rouge y compris si feu rouge il y a; elle parcourt toute la rue Delambre, nous aussi.

Ces cent minutes de vérité seront vues, en plans longs et en plans courts, au 25 ou au 50 sinon au 18,5 et au 75, selon les optiques différentes, si j'ose dire, de l'entourage de Cléo, et de quelques chats. Cent minutes élégantes, subtiles, plaisantes, justes, inimitables, spirituelles, effrontées, douces, musicales, limpides, morales, qui prouveront qu'une femme est une femme. — F. W.

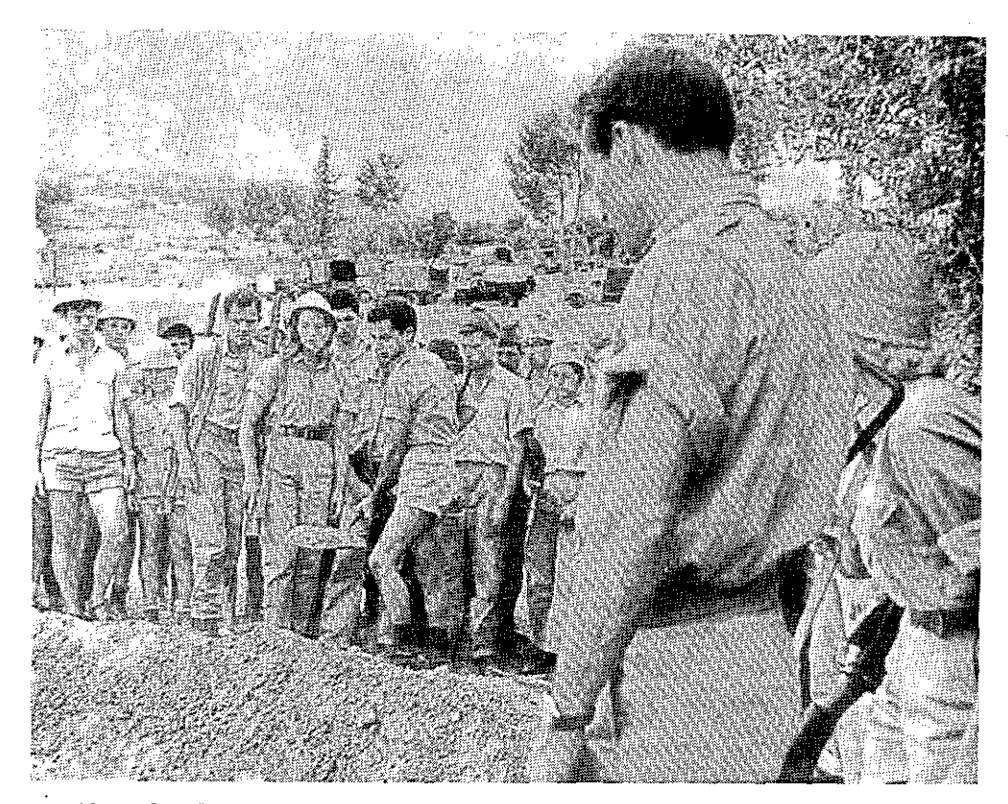
LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger.
★ à voir à la rigueur.
★★ à voir.
★★★ à voir absolument.
★★★★ chefs-d'œuvre.
Case vide : abstention ou : pas vu.

TITRE DES FILMS ↓ LES DIX →	Michel Aubriant	Jean de Baroncelli	Jean Domarchi	Jacques Doniol-Valcroze	Jean Douchet	André-S. Labarthe	Morvan Lebesque	Pierre Marcabru	Claude Mauriac	Jacques Rivette
Elmer Gantry (R. Brooks)			★★★	★★★			★	★★		★★★
Exodus (O. Preminger)	★	★★	★★★		★★★★	★★★	★	★	●	★★★
Samedi soir, dimanche matin (K. Reisz)	★★★	★★★	★★	★★	★★	★★	★★★	★★	★★	★
Celui par qui le scandale arrive (V. Minnelli)	★		★★★	★★	★★★	★	●	★		★
Une aussi longue absence (H. Colpi)	★★	★★★	●	★★	●	●	★★★	★★	★★★	●
La Grande Pagaille (*L. Comencini*)	★★		★★		★	★	★★	★		★
Les Chevaliers teutoniques (A. Ford)	★★	★★	★	★		●	★	★		●
L'Œil sauvage (B. Maddow)	●	★	★	★	●	★	★		★★	★★
Le Ciel et la Boue (P.-D. Gaisseau)	★	★	★	★	●	●	★	★	★★	★
Les Mauvais Coups (F. Leterrier)	★	★★	★	★	●	●	●	★	★	●
La *Lettre inachevée* (M. Kalatozov)				●			★			★
La Ciociara (V. de Sica)	★	★	●	●	●	★	★		●	
Un taxi pour Tobrouk (D. de La Patellière)	★	★		●	●		★		●	
L'Homme aux cent visages (D. Risi)	●		★	●	●		★			
Adua et ses compagnes (A. *Pietrangeli*)	●	★	●		●		●			
La Fille dans la vitrine (L. Emmer)				★	●	●	●			●
Vacances en enfer (J. Kerchbron)	●	★	●		●	●	●			
Aimez-vous Brahms ? (A. Litvak)	●	★	●	●	●	●	●	●	●	
La Peau et les Os (J.-P. Sassy)					●	●		●	●	●

LES FILMS



Alexandra Stewart, Sal Mineo et Paul Newman dans *Exodus* d'Otto Preminger.

EXODUS, film américain, en Technicolor et en Panavision, d'OTTO PREMINGER. *Scénario :* Dalton Trumbo, d'après le roman de Léon Uris. *Images* : Sam Leavitt. *Musique :* Ernest Gold. *Décors :* Richard Day. *Interprètes* : Paul Newman, Eva-Marie Saint, Ralph Richardson, Peter Lawford, Lee J. Cobb, Sal Mineo, John Derek, Jill Haworth, Gregory Ratoff, Felix Aylmer, Hugh Griffith, David Opatoshu, Alexandra Stewart, Marius Goring, Michael Wager, Martin Benson, Paul Stevens, Betty Walker. *Production :* Otto Preminger, 1960. *Distribution :* Artistes Associés.

Le génie de l'analyse

« *Je veux faire œuvre d'historien, les droits des Juifs sont les meilleurs* » : ces mots de Preminger définissent son entreprise et devraient dissuader de chercher dans son film ce qu'il n'a pas voulu y mettre. *Exodus* n'est ni un film épique, ni un reportage sur Israël, l'auteur y défend une thèse,

comme Lefebvre à propos de Robespierre : on ressort d'*Exodus* autre que l'on n'y est entré, c'est le but de Preminger.

Comment concilier l'historien et l'artiste ? par la lucidité de la mise en scène. *Exodus* confirme ce que *Condamné au silence* et *Autopsie d'un meurtre* laissaient pressentir : la vertu cardinale de Preminger est l'analyse. A la lumière de ces films, l'œuvre passée de Preminger s'éclaire différemment. François Truffaut signalait déjà, il y a quelques années, le goût de Preminger pour les cas cliniques, pour l'entêtement de personnages disposés à aller jusqu'au bout d'eux-mêmes. Les premiers films de Preminger s'attachaient à saisir derrière des visages fermés, sur les objets et sur les choses, le mystère des sentiments et des attitudes, les liens secrets des acteurs et du décor. La « fascination prémingérienne » était comme une approche du secret qui puisait souvent ses sources dans une compréhension intelligente de la psychanalyse. Loin d'être aliénante, la mise en scène transparente de *Laura* ou *d'Un si doux visage* tendait à l'objectivité.

De film en film, Preminger a progressé vers une adéquation totale de l'image et de l'idée, vers une fusion intime de l'acte de *penser* et de la mise en scène. En cela il est avant tout un moraliste, comme Léonard de Vinci ou Giotto. Aussi ne faut-il pas chercher chez lui une pensée qui s'exprime dans le dialogue, la composition du scénario, l'intelligence des situations, la pertinence du commentaire : c'est la seule mise en scène qui découvre les intentions du moraliste et de l'historien. L'art de Preminger se fonde sur l'intelligence, et il fait appel de même à l'intelligence du spectateur : c'est à lui de « lire » la mise en scène. De *Laura* à *Exodus*, l'écriture de Preminger s'est décantée, purifiée de toutes les obsessions personnelles, pour n'être plus que le véhicule de l'intelligence critique, — et *Exodus* me paraît à ce jour le chef-d'œuvre de Preminger. Poussant à l'extrême l'ascèse formelle de *Condamné au silence*, le dernier film de Preminger est l'histoire d'une pensée : *tout est soumis* au sens, et hommes, décors, objets sont autant d'éléments pesés, analysés d'un tout moral qui s'exprime dans la mise en scène. Si *Laura* séduit le spectateur par l'ambiguïté des liens que tisse la caméra, dans *Exodus* c'est la matérialisation d'une pensée qui fascine le spectateur.

Réduisant chaque acteur à une entité morale, *simplifiant* le récit jusqu'à lui donner l'évidence d'une mécanique bien ajustée, l'analyse prémingérienne dote, par contrecoup, chaque élément d'une valeur émotionnelle nouvelle qui *ne doit* plus rien à l'anecdote ou à la psychologie. Minnelli ou Jacques Tourneur ne retiennent de Murnau qu'un appareil formel : Preminger, lui, retrouve l'essence de son art. Quand, devant le mur blanc de l'hôpital, la jeune Israélienne caresse doucement les cheveux de son père fou, le spectateur ressent une *émotion qui* n'est faite ni de pitié ni d'horreur, mais qui naît de la rencontre, sur l'écran, de la blancheur du mur, du regard perdu du vieillard, de la diagonale que forment les personnages dans l'espace. Pour faire du bon cinéma avec de bons sentiments, Preminger réduit chacun d'eux à sa valeur dynamique d'élément de la narration. Ce n'est *plus le sentiment* en tant que tel qui intéresse, mais les rapports des divers personnages, des divers lieux. Le cinéaste ne voit en chaque acteur que ce qu'il représente dans la *totalité du récit* : il ne juge pas au niveau de chacun. C'est le spectateur qui, au terme du film, tire les leçons de l'analyse. Les Anglais, en particulier, sont présentés sans acrimonie, l'auteur ne cache pas que c'est la seule conjoncture qui leur donne un aspect négatif, et, inversement, les terroristes de l'Irgoun étonnent d'abord par la raideur de leur attitude. Pour *une fois*, l'intelligence critique vient soutenir l'émotion et substitue le choc moral au bouleversement sentimental.

C'est parce qu'il est uniquement un metteur en scène que Preminger pouvait ainsi *décomposer le mécanisme* de la tragédie, en réduisant chaque acteur à l'état d'entité morale agissante. Si l'on n'envisage pas chaque épisode en fonction des autres, si l'on *ne rapporte pas chaque geste* à une signification globale, on risque de ne voir dans ce film qu'un admirable roman d'aventures. De l'évolution du personnage d'Ari Ben Canaan, le scénario, *les dialogues* ne disent rien : c'est la mise en scène seule qui en livre la clef, dans un regard, un geste ou dans la longue scène nocturne où Ari écoute, un peu à l'écart, la conversation des deux jeunes gens. De

même, du premier panoramique sur Eva-Marie Saint, isolée au milieu du paysage étranger de Chypre, au panoramique final sur les camions qui partent au combat, le spectateur a assisté à l'enracinement progressif, dans le décor d'Israël, de la jeune Américaine. Rien n'est dit, il suffit de voir, il suffit que la lucidité du spectateur s'ajoute à celle de l'auteur.

Il faut avoir passé la cinquantaine et pratiqué les philosophes, aimer l'avion, le téléphone et les femmes, pour traiter avec la sérénité du juste le problème du siècle : la liberté des peuples. Devant cette œuvre de moraliste et d'honnête homme, on ne peut pas ne pas songer à un autre grand politique, Corneille, qui traitait lui aussi du problème de son temps : le passage de la monarchie féodale à la monarchie absolue, le rôle et la nature du pouvoir. De Nicomède ou d'Horace, Ari Ben Canaan a l'intransigeance et la pureté, et, comme les héros de Corneille, les personnages de Preminger dans *Exodus* ne sont que des entités morales. Bouleverser, en faisant œuvre de moraliste et d'historien, c'est là leur secret à tous deux. Mais il faut aller à eux : l'art de Preminger, parce qu'il est analytique et objectif, est un art en apparence sévère. Plus qu'un film intelligent, *Exodus* est l'intelligence faite film.

Jacques JOLY.

La splendeur du Paradoxe

PICKUP ON SOUTH STREET (LE PORT DE LA DROGUE), film américain de SAMUEL FULLER. *Scénario* : Samuel Fuller d'après un sujet de Dwight Taylor. *Images* : Joseph McDonald. *Musique* : Leigh Harline. *Décors* : Lyle Wheeler, George Patrick, *Montage* : Nick DeMaggio. *Interprétation* : Richard Widmark, Jean Peters, Thelma Ritter, Richard Kiley, Murvyn Vye, Willis B. Bouchey, Milburn Stone, Harry Slate, Jerry O'Sullivan, Harry Carter, George E. Stone, George Eldredge. *Production* : Jules Schermer, Twentieth Century Fox Film Corp. 1952. *Distribution* : Rank.

Je regrette que *Pickup on South Street* ne sorte en France qu'après neuf longues années d'attente. Les œuvres plus récentes de Samuel Fuller que nous avions pu admirer entre temps, comme *Run of the Arrow* (*Le Jugement des flèches*, 1956) ou *Verboten !* (*Ordres secrets aux espions nazis*, 1958) montraient un aboutissement dans l'originalité qui pourrait faire déprécier cette œuvre classique et introductive qu'est *Le Port de la drogue* (1952).

Pourquoi ce titre, alors que dans *Pickup on South Street*, il n'est nulle part question de drogue ? C'est une longue histoire : on sait que l'Amérique n'envoie jamais aux festivals de films policiers, ouvrages mineurs ; eh bien ! *Pickup* était d'une beauté si incontestable, qu'en 1953 on fut forcé de le sélectionner pour la Mostra di Venezia, où il remporta un lion de bronze pour le rythme narratif et l'habileté technique qui confèrent à une œuvre de caractère policier une remarquable tension émotive, alliée à d'intéressantes notations humaines ou d'atmosphère. Ce fut un petit scandale dans les milieux de la critique, car le sujet du film est nettement anticommuniste ; et les critiques, devant la partialité de la propagande, surtout de la propagande de droite, en oublièrent toute impartialité. Jusque dans ces CAHIERS, quelqu'un de très prudent, qui préféra la protection du lâche anonymat, écrivit : *Enfin, dans la médiocrité américaine,* The Bad and the Beautiful *était tout de même d'une autre classe que* Pick Up on South Street... (n° 27, p. 10, lignes 23-25). La Fox, peureuse, se refusa à sortir le film, d'autant qu'alors, comme un Français sur quatre votait communiste, la Commission

de Contrôle Cinématographique interdisait, par peur de troubles, les versions originales des films antirouges et, quelquefois même, les versions doublées point assez édulcorées. Mais en 1958, grâce à l'aide militaire des communistes aux guérillas d'Algérie, thème de *Sands of the Sahara*, un prochain Fuller, qui les firent s'amplifier à tel point que, pour sauver la situation militaire et financière de la République française, on installa au pouvoir le dextre gouvernement du général De Gaulle, qui, aux contrôles électoraux, fit sensiblement et provisoirement reculer le parti de gauche, *Pickup*, ceci compense cela, put enfin passer en censure sans difficulté lorsque, devant le succès considérable des films de Fuller auprès des critiques sérieux, la Rank décida de le racheter à la Fox. Mais mieux vaut être prudent, puisque ce sinistre parti regagne maintenant des points. Si *Pickup on South Street* est livré plus complet qu'en Amérique aux capitalistes des Champs-Elysées, *Le Port de la drogue*, destiné aux exploitants des quartiers, qui accueillent surtout des exploités, remplace systématiquement le communisme par la drogue dans la bande paroles. Le film paraissant simultanément dans les deux versions, on garda le même titre, *Le Port de la drogue*, incompréhensible dans *Pickup on South Street*.

Le pickpocket Skip McCoy (Richard Widmark) vole dans le métro le portefeuille de Candy (Jean Peters), filée par les policiers qui la soupçonnent de transporter dedans une enveloppe contenant, sans qu'elle le sache d'ailleurs, des secrets politiques vitaux (*Pickup*), une formule révolutionnaire de stupéfiant synthétique (*Le Port*), qu'elle doit remettre à un manitou de la drogue (*Le Port*), du communisme (*Pickup*), comme lui avait demandé son ami Joe (Richard Kiley), qui, furieux, l'oblige à courir après le pickpocket, dont l'entremetteuse Moe (Thelma Ritter), moyennant finances, retrouve vite nom et adresse, car elle vient de rendre le même service à la police à laquelle Skip, prudent, refuse de donner l'enveloppe, preuve de son larcin, après qu'on l'ait instruit de son contenu, afin de faire chanter Candy, dont il tombe amoureux, et réciproquement, et à qui, horrifiée, il apprend ce qu'elle passait. Devant ce chantage, Joe demande l'adresse de Skip à Candy, qui, fille adroite, en donne une fausse à l'homme de gauche, et demande à Moe, pour sauver la vie de Skip, de ne pas lui donner le renseignement. Moe dit à Joe qu'elle sait qui il est, et qu'il peut toujours courir. Ce oyant, il la tue, et, toujours furieux, tue presque Candy, qui vient d'assommer Skip et de porter l'enveloppe à la police. Skip, non moins furieux de voir Candy en pareil état, assomme Joe et le livre à la police, qui lui virginisera son casier judiciaire. Il ne volera plus, mais convolera: Candy et lui seront heureux et auront beaucoup d'enfants.

Remarquons que l'anticommunisme se limite au sujet ; ni les cadrages, ni le mixage, ni l'étalonnage ne sont moscophobes. La preuve, c'est que si Georges Sadoul déteste cet « inqualifiable navet » qu'est *Pickup on South Street*, par contre le critique de L'HUMANITÉ, après avoir traversé la rue qui le séparait du *Port de la drogue*, a rendu un jugement favorable. La propagande ne va pas bien loin, car les communistes de Fuller n'ont dans leur comportement rien de marxiste ; ce sont de petits espions à la manque, des gangsters qui travaillent pour de l'argent, et il nous semblerait moins invraisemblable qu'ils soient passeurs de came. La position de Fuller est une position de principe : amateur de paradoxes, il fait *Pickup* à l'époque à laquelle il aurait dû faire *Verboten !* alors que toute l'intelligenzia yankee était pro-marxiste ; et il fait *Verboten !* à l'époque du *Pont sur la rivière Kwaï*. Il prend bien soin de ne pas s'attaquer aux préjugés du public, mais à ceux des grands hommes de son temps. C'est surtout de la provocation que de faire dire à Moe : « *Je vendrais ma propre mère pour dix dollars, mais pas à un commie* ». Et le policier remarque qu'il y a tout de même une énorme différence entre un voleur et un traître. Un voleur, une entremetteuse, auront toujours plus d'humanité et de dignité qu'un communiste. La lutte contre le communisme permet aux dévoyés de rentrer définitivement dans le droit chemin, telle est la morale du film. Si elle vous choque, remplacez le mot communiste par le mot capitaliste, et vous verrez alors que vous trouverez le film génial.

L'anticommunisme n'est qu'un de ces épiphénomènes, séduisant mais superficiel, de cette volonté de paradoxe. Mais le paradoxe est aveugle : il crée le sublime et le ridicule en même temps. Et en refuser l'une des conséquences serait refuser le processus de progres-



Richard Widmark dans *Pickup on South Street* de Samuel Fuller.

sion spirituelle qu'il permet, et qui constitue, en notre temps où l'esprit humain semble être parvenu à un terme de son évolution, l'un des deux ou trois moyens de renouvellement de notre pensée, de notre art et de notre façon de vivre.

Beaucoup plus importante, et commune, elle, à la fois au fond et à la forme, cette façon de s'opposer aux canons traditionnels de l'art. Jusqu'ici, l'art a été essentiellement aristocratique. De riches oisifs peignaient les sentiments complexes de riches oisifs, ou les beautés ornementales qui leur appartenaient en propre. S'ils touchaient, au peuple, c'était avec le dédain du microscope ou la méconnaissance de l'opportunisme. A quelques exceptions près, c'est après 76 et 89, que l'art a commencé à devenir démocrate. Le cinéma moderne doit nous montrer que les êtres les plus intéressants ne sont pas ceux élus par le rang ou la fortune, mais notre concierge, ou nos paysans, mais un voleur ou une entremetteuse, assurément plus cornéliens que les autres. Le cinéma de demain sera plébéien ou ne sera pas. Les hauts débats qu'évoquent les artistes, souvent faute d'en respecter eux-mêmes les conclusions, ce sont surtout chez les prétendues petites gens qu'on les dé-

couvre. A la rédemption de ces héros de basse couche, *s'ajoute* chez Fuller, communiste si l'on veut, mais à sa manière, une certaine ironie, mêlée de complicité, dans la description de leurs manies : tels quels, ses personnages nous amusent, nous émeuvent et nous émerveillent en même temps, comme le gros mangeur de riz ou Moe, qui entremet à seule fin de s'offrir une tombe de luxe ou le féroce policier. Seul un journaliste pouvait dépeindre avec tant de justesse la vie concrète du monde et des gens.

Le goût du paradoxe pousse Fuller vers tout ce qui est particulier. Et c'est tant mieux, car, dans la vie, il n'est pas de caractères ni de situations sans particularités ni contrastes. Pourquoi les scènes d'amour du *Port de la drogue* sont-elles les plus stupéfiantes de l'histoire du cinéma? Parce qu'on n'y trouve aucun lieu commun. Des marchandages monétaires, panachés de coups divers, accompagnent les étreintes. Comme l'écrit avec humour Georges Sadoul dans LES LETTRES : « *le pickpocket Richard Widmark embrasse la pin-up Jane Wyman, avec tous les raffinements autorisés par le code de la Pudeur. Puis les lèvres des amants se séparent pour dire « Aboule les* 500 *dollars » « Pas avant que tu m'aies refilé le document promis à Staline » « Sale garce, je suis un Américain cent pour cent ». Le monsieur poche un œil à la dame. Elle réplique par un coup de genou dans le bas-ventre. Il lui casse une dent. Elle lui mord le poignet. Puis les directs reprennent. Les baisers sont meilleurs quand les gencives saignent* » (dixit Sadoul). Ces partis pris de contrastes ont l'avantage du réalisme : il n'y a qu'un pas du sadisme à l'amour le plus profond, lequel est pudique, car les personnages cherchent à mettre au compte de leurs intérêts financiers leurs effusions : elles engagent trop d'eux-mêmes, pour qu'ils n'en voilent pas les raisons véritables. Et ces enchères amoureuses en slang nous valent un raffinement exceptionnel dans la pensée, et une poésie d'un type neuf encore inconnu en art.

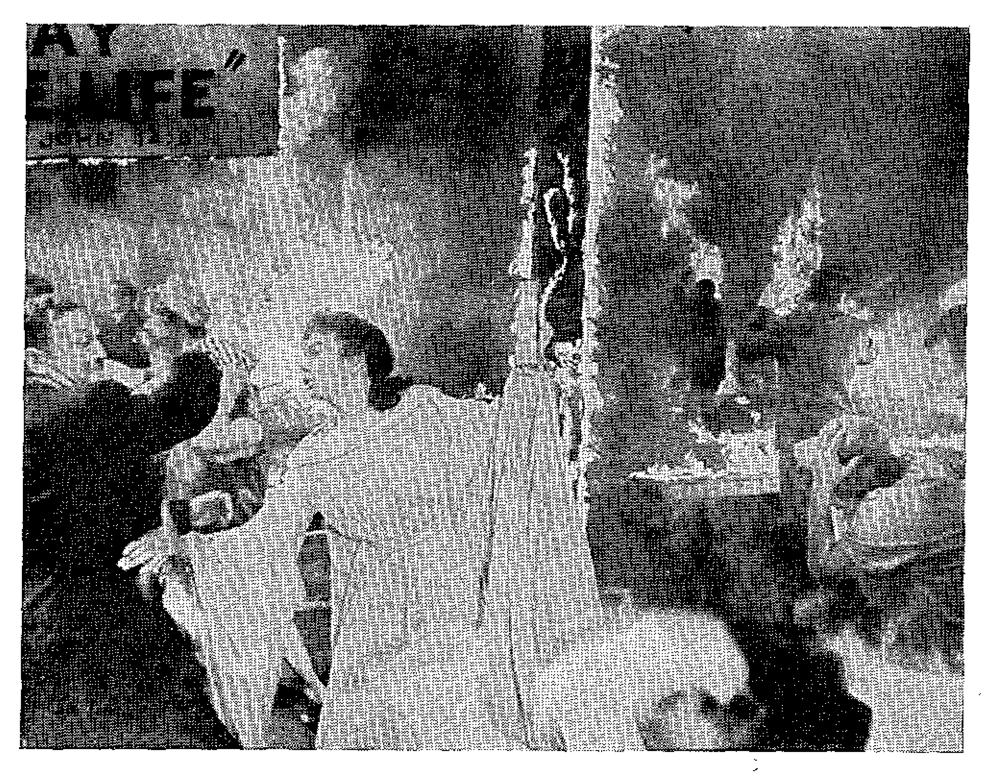
Cette poésie est d'ailleurs accrue par un autre parti pris de Fuller, proche de la manie : en plus des plans-séquences qu'on retrouve par moments, il y a des successions ininterrompues de gros plans, quelquefois quinze, vingt, sans plan d'ensemble. Et alors là, Fuller s'en donne à cœur joie. Les éclairages de McDonald, d'une précision diabolique, savent montrer les réactions naturelles et la vie profonde de ces visages inondés de sueur. Cette sueur, due au cumul des groupes électrogènes, est d'ailleurs un des éléments les plus importants de la vie moderne : tous les jours, et surtout aux moments les plus marquants de notre vie, qui sont les plus souvent filmés, nous ne cessons de suer. Et dans des milliers de films, nous ressentons cette absence de sueur et de respiration, comme une preuve de l'incapacité du metteur en scène.

Quant aux plans-séquences, agrémentés d'admirables mouvements ouatés, très premingeriens, dont on ne prévoit jamais la raison ni l'issue, ils contiennent des éléments dramatiques nécessaires à l'action et quelques pointes démentes, auxquels de petits détails réalistes très drôles (l'assassin qui casse tous les meubles et qui revient en toute hâte ramasser son chapeau auprès de la victime, l'onctuosité naturelle de nos gestes aux lavabos, reprise dans *A bout de souffle* par Godard) confèrent un surplus de vie qui justifie leur légère invraisemblance.

Le montage qui fait alterner ces deux formes d'expression radicalement opposées, reliées par de rares intermédiaires, est un montage savant, que nous ne retrouverons dans aucun autre film de Fuller. D'ordinaire, chez lui, le montage est excellent, parce que techniquement mauvais. Mais ici, il est excellent, parce qu'il est techniquement excellent. Le film se place sous le signe de la perfection ; même la musique est admirable. Et l'on ne peut qu'être ébahi par l'exceptionnelle précision de ces montages de simples close-ups, où chaque coupe, invisible, provoque un effet.

C'est mieux que du super Karlson, comme on pourrait le croire à première vision. Au respect des conventions hollywoodiennes de la série B, s'ajoute le génie qui rivalise avec elles, mais ne les enfreint guère. Plus tard, il ne restera que le génie, et ce sera tant mieux. Mais la négation des conventions n'aurait pas eu le prix qu'elle avait dans les derniers films de Fuller, si elle n'avait pas été le fait d'un cinéaste qui venait d'en tirer le maximum.

Luc MOULLET.



Jean Simmons dans *Elmer Gantry* de Richard Brooks.

La face cachée

ELMER GANTRY (ELMER GANTRY, LE CHARLATAN), film américain, en Eastmancolor, de RICHARD BROOKS. *Scénario :* Richard Brooks, d'après le roman de Sinclair Lewis. *Images* : John Alton. *Décors* : Ed. Carrère et Frank Tuttle. *Musique :* André Previn. *Interprétation :* Burt Lancaster, Jean Simmons, Arthur Kennedy, Shirley Jones, Dean Jagger, Patti Page, Edward Andrews, John Mc Intire, Joe Maross, Everett Glass, Michael Whalen, Hugh Marlowe, Philip Ober, Wendell Holmes, Barry Kelly, Rex Ingram. *Production :* Bernard Smith, 1960. *Distribution :* Artistes Associés.

Comment aborder *Elmer Gantry,* cette œuvre à la fois classique et aérolithique ? Le plus simple est sans doute le mieux : posons d'entrée de jeu qu'il s'agit là d'une œuvre proprement éblouissante.

Cette première approche pourrait être la dernière, mais il en faut tenter d'autres. Ajoutons donc cet essai de définition : il s'agit d'une méditation lyrique sur la foule et ses dieux, qui réussit, dans le même mouvement, à pénétrer la question et en faire le tour, à la faire éclater et rassembler ses éléments en un irrécusable Tout.

Foule américaine, oui, mais ce pourrait être celle de Lourdes ou tout autre, n'importe lequel de ces grands corps qu'animent les soubresauts de la possession.

Ce Corps, le film nous fait entrer en lui, fascinés, ressentir avec lui son pa-

thétique besoin de participation, sa nostalgie d'une communion, qui n'est plus, ou pas, ou pas *encore* possible, avec des forces que nous ne pouvons que pressentir, mais avec lesquelles il faut bien tenter de se relier.

Le mouvement par lequel nous pénétrons la foule est *aussi celui par* lequel nous nous en éloignons, pour la voir de l'extérieur et la juger dans son abjection, au moment même où nous croyons le plus participer.

Ces forces qu'elle reçoit — *ou* produit — nous les subissons et les observons, tendus entre l'exaltation et le dégoût. Qu'il leur arrive de privilégier un individu et de se polariser sur lui, alors *notre* désarroi est à son comble : que penser de l'homme qui aboie ? Et de cet infirme qui est le lieu d'un événement dont on *ne saurait dire* qu'il est, ni qu'il n'est pas, un — et comment définir le mot ? — miracle.

Le mouvement du film est aussi, entre autres, celui de son montage, un des plus extraordinaires qu'il ait été donné à spectateur de subir. Faut-il le dire *court* ? Long ? Traditionnel ?... Tout cela n'est rien. A chaque instant, nous est donnée la vision de la chose nécessaire, sous son angle exact, pendant le temps exact. Nous sommes constamment comblés par une juste mesure, or ce qui comble ne saurait être qualifié référentiellement, ne pouvant, par définition, qu'être sa propre référence, un absolu.

Ce que je dis du montage, je pourrais le dire de tout autre élément du film, caméra, couleurs ou cadrages : *tout* participe à l'élan général de l'œuvre qui, constamment, nous donne, de chaque chose, à la fois l'aspect et le contre-aspect, réalisation dans le mouvement de l'impossible quadrature de l'alternatif et du circulaire, accomplissement de la révolution parfaite qui doit nous montrer, en même temps que la face connue, la face cachée des choses.

Brooks est un des très rares auteurs capables d'affronter les si périlleux « grands sujets », sans pour autant s'en remettre à eux pour se faire une réputation, sans non plus se borner à leur ajouter, de l'extérieur, une — par définition insuffisante, aussi belle soit-elle — *mise en scène.*

Son œuvre exprime une vision totale et contradictoire de la réalité. Les mouvements d'âme, de corps, de caméra et de montage, expriment une même tension entre éléments à la fois inséparables et inconciliables. C'est en défiant la dissociation que l'œuvre se constitue en un tout.

S'il se fût abandonné à une facile objectivité, consistant à exposer des points de vue sans pour autant prendre parti, si, provoquant arbitrairement une résolution univoque de la tension, il eût — trop facilement encore — pris parti, alors, sans doute, Brooks eût-il contenté tout le monde.

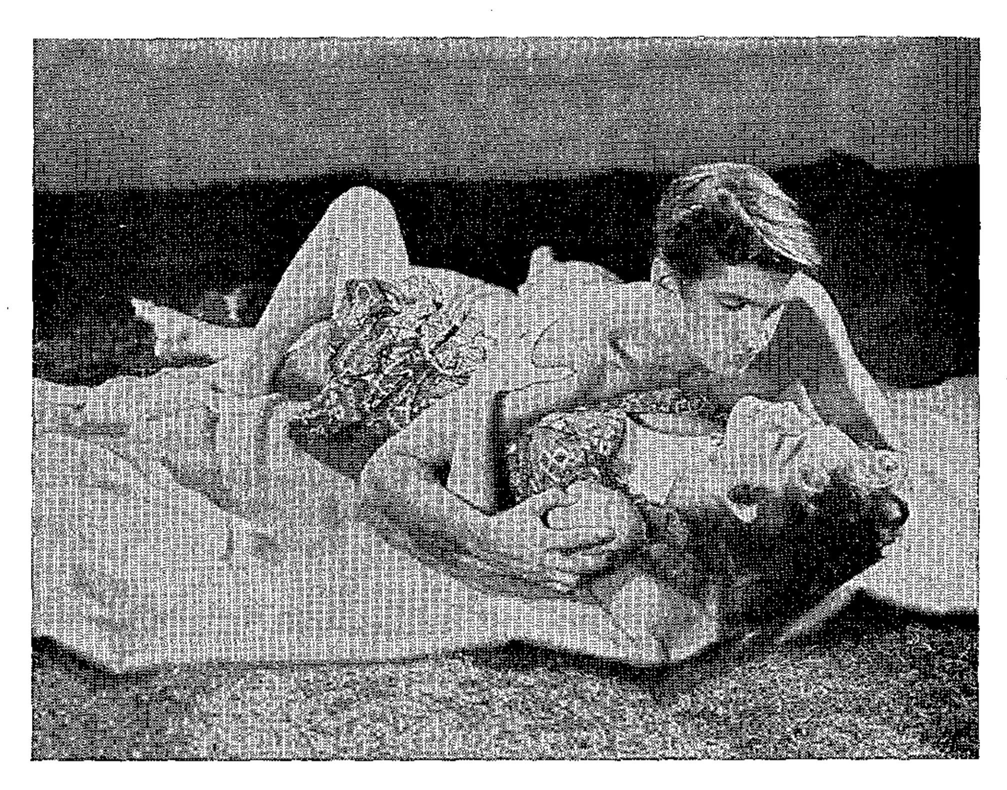
Un Pour, un Contre : tout était clair. On n'avait plus qu'à être pour. Ou contre. Et l'on avait, clairement dissociés, un Sujet et une Misancène, l'un des deux devant, bien entendu, n'être que le trétexte de l'autre, les opinions là-dessus variant, suivant que l'on proclame la prééminence du signifiant ou du signifié, de l'éthique ou de l'esthétique ou de toute autre fanfreluche.

Au lieu que, de la tension, naît ici une lumière aveuglante.

Michel DELAHAYE.

La montagne de verre

HOME FROM THE HILL (CELUI PAR QUI LE SCANDALE ARRIVE), film américain en Cinémascope et Metrocolor de VINCENTE MINNELLI. *Scénario :* Harriet Frank Jr. et Irving Raveth, d'après le roman de William Humphrey. *Images :* Milton Krasner. *Musique :* Bronislau Kaper. *Interprétation :* Robert Mitchum, Eleanor Parker, George Peppard, George Hamilton, Everett Sloane, Luana Patten, Anne Seymour, Constance Ford, Ken Renard, Ray Teal. *Production :* Sol C. Siegel, 1960. *Distribution :* M.G.M.



George Hamilton et Luana Patten dans *Home from the Hill* de Vincente Minnelli.

Le cinéma aussi est l'art du nécessaire. Chaque parole, chaque geste humains sont beaux d'une certaine manière et nécessaires sous un certain angle. Le cinéaste a pour tâche de choisir à tout instant le point de vue signifiant de donner à voir un homme donné dans une situation donnée, selon la seule perspective où son geste est capable d'intéresser. Au fil des minutes, une vérité essentielle se dévoile dans la vision personnelle de l'artiste et dans son sens original des rapports de l'homme et de son milieu, de l'acteur et de l'objet. Si l'on n'a pas le sentiment d'une quête personnelle, achevée dans l'évidence d'une découverte, l'artiste le cède au technicien, le chercheur à l'enjoliveur. L'ennui naît de l'inutilité.

On reproche souvent à Minnelli son culte de la forme. Au plus lui accorde-t-on le qualificatif de petit maître et loue-t-on chez lui un certain sens du décoratif, une sûreté de goût pour le choix des étoffes et des intérieurs, et le raffinement de ses films musicaux contribue à entretenir le malentendu. Pourtant la beauté de ses films ne doit rien à la technique et tout à son sens de l'homme, avec ceci de particulier qu'il ne s'applique pas à illustrer une idée préfabriquée de l'homme, mais s'attache à peindre son conflit fondamental avec le décor où il évolue. Par-delà la diversité de ses films, il ne traite qu'un sujet : le heurt de l'imaginaire et du réel, c'est-à-dire que chacun est une méditation sur la naissance de l'homme au monde. Qu'est-ce que la mise en scène, sinon précisément la confrontation d'un personnage et d'un décor ? C'est donc par la mise en scène, et elle seule, que Minnelli se révèle un grand humaniste, parce qu'elle découvre cette vérité fondamentale que chaque homme est, à chaque instant, son propre metteur en scène et que tout geste humain n'a de sens qu'en fonction d'un décor, d'une

atmosphère. Tous les cinéastes à leur manière traitent le même thème, opposant l'homme et l'objet, mais pour en tirer des conclusions différentes : ce sera, chez Walsh, l'intuition première de l'harmonie de l'acteur et du paysage ; chez Nicholas Ray, l'obligation pour l'individu d'affronter le monde avant de revenir à *lui-même* ; chez Losey, la nécessité de heurter l'acteur à l'objet pour en saisir la vérité essentielle. Mais jamais la mise en scène ne coïncide plus totalement avec l'acte d'être que chez Minnelli. Domarchi a montré jadis, ici-même, combien la mise en scène de Murnau était une étape décisive dans la pensée européenne de ce siècle : Minnelli est sans doute, avec Jacques Tourneur et peut-être Edgar - George Ulmer, son plus authentique disciple. Les formes que découvrent ses films sont celles-mêmes du monde.

Nulle complaisance quand, dans la *Toile d'araignée,* la caméra de Minnelli s'attarde sur un atelier, une chambre de femme ou une paire de rideaux. Les admirables récitatifs de sa caméra ont la même fonction que les descriptions de Flaubert dans *Madame Bovary* : ils ne prennent leur sens que par rapport à l'acteur. La féerie minnellienne, comme celle de Flaubert, n'est jamais gratuite, elle révèle toujours un certain mode fondamental d'être au monde. « *Un monde autonome qui ne doit rien à la réalité... un rêve...* », écrit Domarchi. Certes, mais un rêve de l'homme, au double sens de l'expression, un monde de songe où l'imaginaire n'est point procédé de faiseur, mais le problème même de l'homme en face du réel. En ce sens, Minnelli n'est jamais plus grand que dans ses films dramatiques, car la comédie donne trop facilement droit de cité à l'imaginaire et l'on oublie sa vérité profonde pour les héros de Minnelli.

Toujours justifiée dans ses comédies (le sujet de *Bells are ringing* est, profondément, le triomphe du rêve sur la réalité), la magie visuelle de ses films frappe davantage dans ses drames, où on ne l'attend pas *a priori,* et devient plus clairement le problème essentiel de l'homme en face du monde.

Dans le Sud au double visage, héritier d'un passé glorieux et bâtisseur d'une *Amérique* nouvelle, Minnelli retrouvait le conflit de deux univers, l'antagonisme du réel et de l'imaginaire. Comme *Louisiana Story* ou *La Splendeur des Amberson,* comme *La Ligne générale* et *Le Poème de la mer, Celui par qui le scandale arrive* (1) est une méditation sur la métamorphose d'un pays ancien en un monde moderne, à travers l'histoire de trois hommes. Le film peint l'écroulement d'un univers de songe et une tentative pour réconcillier l'*homme* et l'enfant, le monde intérieur et le monde extérieur, l'Amérique de naguère et celle de demain. Plus qu'ailleurs aux U.S.A., le propriétaire du Sud est lié à un décor, une atmosphère : aussi est-ce dans les rapports des acteurs et des objets que s'inscrit le véritable sujet du film.

Quatre personnages, quatre décors, quatre manières d'y situer les personnages. Mitchum, le père, comme l'arbre de Péguy, « raciné profond » dans un décor à son image, harmonieusement accordé au matériau robuste de son bureau, présent dans chaque arbre de la forêt, épousant la respiration des bois dans l'ouverture du film, belle comme un Rembrandt, où le clair-obscur traduit magiquement la complicité de l'acteur et de la nature. Eleanor Parker(au contraire, personnage déraciné par excellence, que la caméra oppose sans cesse au décor et isole dans sa névrose. Etrangère dans ce paradis comme le Caliphe de *Kismet* dans son palais, elle ne tient au décor que par son fils pour lequel elle a aménagé le monde imaginaire du grenier qui l'emprisonne dans son enfance et dans ses rêves parmi la profusion des objets. De manière opposée, ces trois personnages vivent prisonniers de leurs songes, à l'abri de ces décors qu'ils se sont donnés. Mais ce n'est qu'un refuge illusoire et qui les laisse vulnérables. Le film commence avec la première défaite du rêve : la blessure de Mitchum et s'achève quand il meurt dans le décor fragile qu'il s'était choisi, « *comme le blessé perdu dans une montagne de verre qu'on achève à coup de feux d'artifice* » du poème de Jean Marcenac. Pour détruire la montagne de verre, il suffit d'un regard.

Raph, le fils naturel de Mitchum, est le personnage révélateur, le vivant

(1) Je tiens absolument à signaler le scandale que constitue la distribution, en exclusivité, à Paris, d'une copie amputée de quatre séquences importantes qui figurent dans la version française distribuée en province.

dans lequel s'écrouleront les apparences. Parrallèlement à un triple échec de l'imaginaire, *Celui par qui le scandale arrive*, raconte la victoire du « voyageur sans bagages ». En fin de compte, c'est à Raph que tout revient, parce qu'il n'avait rien au début, parce qu'il était libre, libre des contraintes du décor, libre des excès de l'imaginaire. Dès l'instant où il s'est affranchi de l'héritage de haine légué par sa mère, il a gagné. Ou presque, car il lui faut s'enraciner à son tour et cela ne dépend pas de lui. Maître en puissance, il lui faut l'assentiment de l'imaginaire pour triompher, et en ce sens, le film ne condamne pas l'imaginaire, mais seulement ses excès. Raph est le symbole de l'Amérique nouvelle, soucieuse du passé, mais tournée vers l'avenir, capable de faire sourdre le progrès de la tradition. A l'opposé des autres personnages, il se meut aisément dans tous les décors, parce qu'ils lui sont étrangers, et porte avec autant d'aisance un costume que des blue-jeans. En face des contraintes du rêve, il a l'infinie variété de la vie.

Jamais sans doute, dans un film américain récent, la vérité de l'homme ne s'était inscrite à ce point dans la seule mise en scène. Ce sont uniquement les rapports des auteurs et du décor qui donnent la clef du drame. *Celui par qui le scandale arrive* n'est pas un mélodrame, c'est un hymne à la naissance de l'homme, le poème d'une libération. En cela, il continue et achève l'ébauche de *Comme un torrent*, dont la fin demeurait ambiguë : la mort de Shirley Mac Laine marquait bien l'échec du recours au rêve, la faillite de l'innocence devant la vie, mais en même temps elle magnifiait cette défaite, il semblait qu'il n'y eût pas d'autre solution, et seule la sérénité du paysage final indiquait un accommodement possible avec la vie. A la fin similaire de *Celui par qui le scandale arrive*, le bonheur est là qui nous bouleverse. Devant Raph chacun a trouvé sa vérité, même le frère qui s'exile pour affronter, délivré désormais du décor et de son enfance, le monde des hommes. La vie l'emporte sur le souvenir, le réel sur l'imaginaire, mais peut-être n'est-ce qu'une fable, songe elle-même que cette mort des songes. Le conflit qu'analyse le film est celui même de l'artiste en face du monde, c'est dire qu'il n'a pas de solution.

Jacques JOLY.

Paphnuce et les chacals

MATKA JOANNA OD ANIOTOW (MERE JEANNE DES ANGES), film polonais de JERZY KAWALEROWICZ. *Scénario :* Tadeus Konwicki et Jerzy Kawalerowicz *Images* : Jerzy Wojcik. *Musique :* Adam Walacinski. *Décors* : Roman Man *Interprétation :* Lucyna Winnicka, Mieczyslaw Voit, Anna Ciepielewska, Maria Chwalibog, Kamizierz Fabisiak, Stanislaw Jasiukiewicz, Zygmunt Zintel. *Production :* Films Polski Warszawa, 1960. *Distribution :* Athos Films.

Présenté au début de l'année à Varsovie, le film de Kawalerowicz est qualifié par le primat de Pologne, le cardinal Wyszynski, de « *soufflet donné à l'Eglise* ». Le journal du parti ouvrier, *Trybuna Ludu*, manifeste en même temps sa satisfaction de voir porter à l'écran « *la lutte contre le fanatisme religieux* ». Les spectateurs se partagent en deux camps.

Présenté en mai au festival de Cannes, le film y remporte un Prix Spécial du jury. *L'Osservatore romano*, organe officiel du Vatican, réagit aussitôt : « *Pour la première fois peut-être dans l'histoire des festivals internationaux, aux habituelles exhibitions est venue s'ajouter une suite de représentations impies et blasphématoires.* » C'est d'ailleurs autant, sinon plus, *Viridiana* de Bunuel qui se trouve mis en cause, le film de Kawalerowicz se trouvant condamné du même coup à cause de son sujet.

Mère Jeanne des Anges arrive donc à Paris avec une réputation bien établie, ce qui est toujours dangereux. Son succès, qu'il soit ou non durable,

va s'établir sur la curiosité et sur la polémique. On repasse discrètement, avant de l'aller voir, sa petite histoire de France. En *1631*, les Ursulines du couvent de Loudun entrèrent en convulsions et se déclarèrent possédées du diable par la faute d'Urbain Grandier, leur curé. On multiplia les exorcismes. L'un des exorciseurs, le père Surin, fut, à son tour, possédé. Cette affaire *qui fit du bruit dura quatre* ans et se termina par la mort sur le bûcher d'Urbain Grandier.

L'épisode des convulsionnaires de Loudun avait été transposé par un romancier polonais auquel Kawalerowicz a emprunté son intrigue. On peut s'amuser un *moment au jeu des* analogies. De la France à la Pologne, Grandier est devenu le curé Garniec, mais il a déjà été brûlé quand commence le film. Le père Surin est devenu Suryn, le personnage principal que les sous-titres appellent Joseph. On *retrouve, en* « la sœur accrochée », une certaine « sœur de la Sainte-Croix ». Et on reconnait, bien entendu, les convulsions, les exorcismes et la possession diabolique.

Tout cela est bon à savoir, mais ne mène pas loin. Pour les Polonais, que *les questions religieuses portent* aux réactions passionnelles, le film ne peut être jugé sur sa seule valeur artistique, malgré les déclarations de son auteur : *Je n'ai voulu faire ni un film de propagande antireligieuse, ni un film idéologique.*

Toutefois, Kawalerowicz *se dit* athée. Cela se vérifie dans la manière dont il sent, ou, plutôt, ne sent pas, le phénomène de la possession diabolique. En bon matérialiste, il ne peut admettre qu'une explication physiologique. Sans la moindre volonté de dénigrement, *simplement parce que, pour lui, c'est* l'évidence même, il nous donne de la séance des convulsions des religieuses une peinture qui rappelle plus la Salpêtrière et le docteur Charcot que les angoisses réelles d'un mysticisme dévié et altéré par la puissance du mal. Kawalerowicz semble rejoindre Diderot, mais il ne s'intéresse pas à la société des couvents et aux secrets de la vie monastique et son film n'est pas situé dans une *époque précise.* C'est le caractère d'exception d'un cas psychologique qui le séduit, parce qu'il peut lui permettre de montrer *la faillite de la position idéaliste.* Si Mère Jeanne des Anges est le pivot du conflit, la véritable victime en est le père Suryn qui, fidèle à sa règle de conduite absolue, se perd en voulant sauver la supérieure possédée. Je *voudrais bien savoir* si Kawalerowicz a lu Anatole France. Son prêtre possède plus d'un point commun avec Paphnuce, le saint ermite de « Thaïs » qui, faute d'avoir voulu reconnaître la puissance de l'amour terrestre, force la courtisane d'Alexandrie à la claustration et lui assure une fin édifiante au prix de sa propre damnation. Paphnuce, quittant Thaïs, s'était retiré au désert, en haut d'une colonne et, comme il ne cessait d'avoir des pensées impures, de petits chacals venaient se grouper au pied de son refuge. Le cinéaste polonais n'a pas l'esprit ricanant de l'écrivain français mais son père Suryn est, lui aussi, en proie aux chacals. Comme Mère *Jeanne des Anges. Et, comme elle*, il les appelle *démons,* faute de connaître autre chose. Par leur obéissance inconditionnée à un dogmatisme collectif, le prêtre et les religieuses (la sœur tourière, la seule qui n'est pas possédée, connaît un échec douloureux, parce qu'elle cède à ses instincts sans connaître les réalités du monde) consomment leur propre perte. Ils ignorent l'amour donc la puissance de la vie, ce qu'on leur a appris à nommer Satan.

Cela semble donner des arguments à ceux qui voient dans le film une machine de guerre contre la religion. Il est bien certain que, même si l'auteur ne l'a pas voulu, le film peut être utilisé comme machine de guerre, dans la mesure où il semble constater que toute vie monastique oblige à la répression des *instincts naturels et* provoque une confusion douteuse entre le mysticisme et l'hystérie, l'amour sacré et l'amour profane. De tout cela, qui est la marque du XVIII[e] siècle philosophique, Kawalerowicz n'a pas retenu grand-chose. A ce matérialiste du XX[e] *siècle*, la position doit paraître simpliste et dépassée. Croyons-le lorsqu'il dit : *J'ai été conduit malgré moi à faire un film* « *antifidéiste* » ou encore : *J'ai voulu réagir contre les mensonges, les conformismes et les dogmatismes de toutes sortes.* Kawalerowicz s'en prend aux manifestations concrètes d'une notion abstraite. N'étaient les costumes religieux (stylisés jusqu'à n'être plus qu'une idée d'uniforme), les personnages pourraient être les victimes d'une autre idéologie (le fascisme ou le commu-



Lucyna Winnicka dans *Mère Jeanne des Anges* de Jerzy Kawalerowicz.

nisme par exemple) et le résultat serait le même. Le fanatisme et le dogmatisme ont pris d'autres aspects à notre époque, et je ne vois pas quelle audace réelle il y aurait à présent de la part d'un homme qui ne croit pas en Dieu, à s'attaquer à l'église catholique en montrant des nonnes qui ont au corps autre chose que le diable. Kawalerowicz est tout le contraire d'un homme borné. Si son film adopte une conclusion pessimiste (personne n'aboutit à une solution positive, sauf ce brave curé qui se tient à l'écart des discussions en battant son blé et a recueilli pour les élever les enfants de Garniec) c'est que Kawalerowicz est obsédé, comme tous les cinéastes et les intellectuels polonais, par la destruction de l'individu emprisonné dans le carcan inhumain des idéologies modernes.

La perfection du film est, avant tout, *formelle*. *Mère Jeanne des Anges* est l'œuvre d'un homme qui se sert d'un outil parfaitement maîtrisé et a eu à cœur de prouver tout son talent. Plus que chez Wajda ou que chez Munk, nous nous sentons captivés par un art du récit souverainement assuré, qui fait oublier le côté un peu trop symbolique des décors de studio (le souvent et l'auberge séparés par un *no man's land* de terre brûlée, des intérieurs qui ressemblent à des épures d'architecte) et des personnages calcinés. Le film jaillit d'une seule coulée d'écriture ; les raccords sont presque invisibles. Kawalerowicz réussit même à redonner une valeur efficace à ce procédé banalisé de la caméra subjective. Sur le plan plastique, il combine, sans les imiter platement, les recherches de Lang, de Dreyer et de Bergman. C'est d'ailleurs dans la lignée de celui-ci que se place *Mère Jeanne des Anges*. Comme chez Bergman, la mise en scène est sécrétée par la thématique, mais ici la perfection formelle, malgré tout, l'emporte, parce que le sujet n'est pas vraiment traité en termes de morale. Il existe un hiatus presque invisible entre la beauté des images et l'intel-

lectualisme du propos. Cela suffit pour qu'on décroche parfois. Le spectateur est ainsi amené à prendre, par rapport au film, une sorte de distance sans nécessité. L'impression qui domine est, d'abord, esthétique. C'est dans ce triomphe de la forme sur le fond, malgré l'auteur, que réside sans doute la faiblesse d'un film dont la puissance devrait être émotionnelle.

Jacques SICLIER.

Le bonjour de Sala

LA REGINA DELLE AMAZZONI (LA REINE DES AMAZONES), film italien en Dyaliscope et Eastmancolor de VITTORIO SALA. *Interprétation :* Gianna Maria Canale, Ed. Fury. Rod Taylor, Daniella Rocca. *Production :* Galatea Film Rome. 1960. *Distribution* : Cosmopolis.

Sortant des *Vierges de Rome* je me disais que j'avais décidément pris une très mauvaise habitude d'aller voir systématiquement les films dits mineurs. Heureusement, mon hésitation ne fut que de courte durée. Car, parti pour visionner une « machine » genre Bragaglia, je suis tombé sur un film qui, pour n'être pas un chef-d'œuvre, n'en demeure pas moins fort intéressant. *La Reine des Amazones* dégouline littéralement d'humour. Non point un humour grossier et factice, mais très fin et très intelligent. Vittorio Sala *ne prend pas, comme certains de ses confrères, les vessies pour des lanternes.* Il ne cherche à abuser le spectateur, ni sur la vérité historique, ni sur la vraisemblance psychologique. Je ne connais rien de plus ennuyeux et de plus énervant que certaines productions para-historiques où la prétention côtoie inlassablement des recherches de mise-en-scène qui confinent à la grandiloquence. Trouver « beau » Cottafavi après les fresques de Mizoguchi, c'est faire preuve de daltonisme esthétique, c'est confondre la chèvre et le chou, si on omet de définir dans chaque cas ce qu'on entend par « beauté ». Dire qu'on trouve « beau » des plans de *Vierges de Rome*, après avoir applaudi des deux mains à l'*Intendant Sonsho*, revient à mélanger deux niveaux qui sont bien différents. Bien sûr, certains Cottafavi sont réjouissants : il ne faut cependant pas tenter de les appréhender sur un plan autre que le leur. Il y a déjà assez de confusion dans la critique, pour que nous nous amusions à en ajouter, afin de satisfaire notre goût du paradoxe. Que les réalisateurs que nous aimons aient choisi de faire du cinéma, ne veut pas dire qu'ils font la même chose et qu'ils participent d'une même essence appelée Beauté.

Ces vérités premières rappelées, je n'en suis que plus à l'aise pour parler de cette *Reine des Amazones* qui révèle un tempérament artistique très particulier. Nul doute que Vittorio Sala se soit amusé en réalisant son film. Car sa bonne humeur se communique à nous dès les premiers plans, dès cette lutte grecque organisée au lendemain de la guerre de Troie et qui révèle immédiatement le vrai propos de l'auteur. Le discours qu'un des protagonistes prononce sur les vertus des sports ne laisse aucun doute : Sala ne prend pas son sujet au sérieux et, mieux encore, ne se prend pas non plus au sérieux. Un certain cinéma italien souffre de ce que je nommerai « herculite » et ne cesse de déterrer les héros, mythologiques ou non, sous les traits d'acteurs américains en mal de Tarzans. Sala ne laisse pas de ridiculiser cette tendance et s'efforce de détruire à chaque pas le mythe du héros. Ed. Fury, réplique de M. Muscle, se métamorphose sans tambour ni trompette en une réjouissante caricature du sportif contemporain. Ce qui ne veut nullement dire que l'auteur veuille donner les intellectuels pour modèle. Le co-équipier de notre athlète, censé représenter « l'intelligence » sous le visage de Rod Taylor qu'on avait récemment vu manier la Machine à explorer le temps, rivalise en matière de bêtise avec son compagnon. Tous les personnages jouent « faux » : ils font tout pour ne pas se conformer au caractère dont le scénario original les

affublait. Une telle systématisation dans la direction des acteurs est déjà admirable en soi : il n'est jusqu'aux Amazones elles-mêmes qui ne renient leur rôle social et leur statut. Mais il y a plus : à force d'humour et d'astuces, Vittorio Sala parvient à nous renvoyer l'image de notre propre société : un milieu où chacun s'aliène en jouant sans aucune conviction le rôle qui lui a été assigné. Et en fin de compte, se dégage de *La Reine des Amazones* un esprit corrosif qui n'est pas sans rappeler les meilleurs jours de Tashlin.

Pour atteindre ce résultat inattendu, Sala n'utilise pour ainsi dire que les moyens du genre. Mais, au lieu de se contenter des définitions établies par le parlant, il n'hésite pas à recourir à l'arsenal du muet : à plusieurs reprises, l'usage des inter-titres lui permet de sauter dans le temps et dans l'espace. Bien plus notre auteur semble avoir bien réfléchi à l'ultime signification des « aventures historiques » que ses compatriotes produisent en série depuis quelques années. Des *Légions de Cléopâtre* aux *Annibal*, en passant par les *Théodora* et les *Agi Murad*, nous piétinons dans le domaine de la réplique, plus ou moins bonne, du western. Aussi bien, Sala adopte-t-il soudainement, pour notre plus grande joie, le style américain, transformant ses pirates en Indiens, lançant des torches enflammées contre les Amazones, groupées derrière des chariots à bâche disposés en cercle. Le film devient alors une imitation d'imitation... etc, ce qui n'est pas une de ses moindres qualités.

Si donc on sent l'existence, au départ de l'affaire, d'un script très élaboré, on s'aperçoit vite que le sujet a été aiguillé sur d'autres rails. Le dialogue lui-même ne sert plus qu'à relier les épisodes d'une action où les références abondent : Cottafavi, Cecil B. de Mille, voire Lang, etc. Les gags verbaux succèdent aux gags visuels. « *Il paraît que les Grecs ont inventé un produit formidable pour la lessive, qui lave plus blanc* » murmure mélancoliquement un des prisonniers, en lavant le linge des Amazones ; Rod Taylor, traversant le Temple, hésite à écraser les pieds de l'idole de pierre ; l'Egyptien invente un appareil compliqué pour allumer les torches, etc. Pour mieux souligner l'esprit inventif de Sala, je m'arrêterai sur un des gags, au hasard. Par exemple, l'attaque des pirates contre le château fort des Amazones. Ceux-cis transforment, en le tendant à l'aide d'une corde, un arbre souple en catapulte. Par ce moyen, ils parviennent successivement à lancer une dizaine des leurs par-dessus les créneaux. Mais à chaque fois, au lieu de lâcher la corde, l'un d'eux, armé d'une épée, la tranche : les pirates s'écroulent les uns sur les autres, ce qui ne les empêche pas de recommencer. Autres exemples : Fury-Hercule s'enfuit à cheval avec l'Amazone de son cœur. Chute : elle est indemne, tandis que l'athlète tombe dans les pommes. L'Egyptien, pour allumer une torche, frotte des cailloux, mais en prenant soin de placer entre eux une allumette. Les Amazones subissent l'entraînement militaire : leur camp rappelle alors celui d'une armée moderne, etc. L'affaire est tellement entendue que l'on voit paraître, au passage, des vedettes qui prêtent un éphémère concours au jeu de massacre : Georgia Moll dirigeant le rassemblement des Amazones ; ou encore un impayable Folco Lulli, embrassant à la douzaine, avec le plus grand sérieux, les vierges qui viennent tâter le goût de ses « baisers graisseux ».

Ajoutons à cela un sens très aigu de la composition de l'image, un souci constant de tirer parti de la couleur, un don pour la mise en place des acteurs et l'on comprendra qu'on frise ici le chef-d'œuvre. Malheureusement on ne fait que le friser. Car le récit de Sala se relâche souvent en cours de route. Un ballet, par exemple, vient à un moment donné, l'interrompre, et la chorégraphie m'en a paru bien laide. Mais on lui pardonnera facilement ces défauts : il fait preuve de tellement d'intelligence et d'humour dans un univers cinématographique où la niaiserie rivalise avec le sérieux le plus faux et le plus sec. Le burlesque est un genre rien moins que facile. Il demande à la fois beaucoup d'intelligence et de sensibilité. Celui qui s'y frotte s'engage sur la voie des risques : il ne pourra jouer aux incompris, si ses effets ne dérident personne. Pour cette raison même je tiens Vittorio Sala pour un cinéaste très estimable.

Il y a quelques mois, à la suite de la parution de lignes laudatrices, ici-même, sur Cottafavi, Roberto Rossellini, me répétait par manière de plaisanterie : « *Tu as le bonjour de Cottafavi* ». J'espère qu'à son prochain voyage il m'apportera le bonjour de Sala !

Fereydoun HOVEYDA.

LIVRES DU CINÉMA

JEAN-CLAUDE ALLAIS : ORSON WELLES (*Premier Plan*).

...Ou petit dictionnaire des idées reçues sur l'auteur d'*Arkadin*. La présence, en appendice, d'un extrait du texte magistral d'André Bazin, publié jadis chez Chavane, fait simplement regretter qu'on ne le réédite pas.

Sinon, tout est, dans cette plaquette, de seconde main. Le texte se perd dans les anecdotes, et nous rappelle pieusement, par exemple, que Welles déclara : « *Voilà bien le plus extraordinaire train électrique*, etc. » C'est dire que ce livre s'adresse aux très jeunes cinéphiles qui n'auraient encore rien lu sur la question. Mais les lecteurs des CAHIERS se reporteront plus utilement aux entretiens avec Welles. M. Allais les a d'ailleurs lus, lui aussi. Il s'est souvent contenté de recopier ce qu'il avait lu : c'est ainsi que dans sa Bibliographie, il indique que l'ouvrage d'Orson Welles *A bon entendeur* est un essai, commettant la même faute que les CAHIERS (cf. n° 82, p. 47, « L'Œuvre d'Orson Welles ») ; s'il avait eu le livre en main, il aurait pu constater qu'il s'agit d'une pièce de théâtre.

Il est, bien sûr, très difficile d'écrire quelque chose d'original sur Welles. Peut-être vaut-il mieux y renoncer, si l'on n'en est pas capable. M. Allais aurait pu, au moins, parler de son sujet avec plus de véritable respect, sans l'appeler « Orson » avec une agaçante familiarité, sans volonté (peut-être inconsciente) de réduire le personnage à un pittoresque un peu court.

Cela n'empêche pas Orson Welles d'être un des créateurs les plus graves de son époque.

*

RAYMOND BORDE ET ANDRÉ BOUISSY : LE NEO-REALISME ITALIEN, UNE EXPERIENCE DE CINEMA SOCIAL (Cinémathèque suisse, Clairefontaine, Lausanne).

« *Le néo-réalisme de la grande époque*, déclarent sans ambages MM. Borde et Bouissy au seuil de leur texte, *consistera précisément dans le refus des solutions métaphysiques, des aventures intérieures, des expériences ineffables. Il sera résolument social.* » Et tout au long d'un lassant inventaire, où la vulgarité d'un ton qui se voudrait journalistique aggrave la grossièreté schématique des positions, ces auteurs vont juger le néo-réalisme comme s'ils étaient les seuls à en détenir une vraie définition. La plupart des films envisagés n'ont rien de commun avec les critères qu'ils avancent. Ce n'est pas cela qui va les faire douter de la valeur de leur grille ; ils ont « la » vérité, si on peut appeler ainsi la hargne et la mauvaise foi.

Sous couleur d'examiner le fait social, nos auteurs exercent leur jugement critique au niveau des scénarios et, le plus souvent, des intentions. C'est ainsi que Visconti et Pontecorvo sont mis sur le même pied dans une énumération, que Giuseppe de Santis devient un très grand cinéaste, etc. Rossellini, dont les préoccupations ne sont de toutes façons pas à la portée de MM. Borde et Bouissy, reçoit, en guise de critique, quelques injures qui amusent.

Je ne vois pas pourquoi parler plus longuement de cet ouvrage insignifiant. Son fanatisme étriqué, un anticléricalisme dont on comprend tout de suite qu'il est fondé sur une foncière inculture, rendent un très mauvais service à la pensée de gauche qu'ils pensent servir. Le problème du réalisme est ignoré purement et simplement au profit de l'examen du « message ». Le néo-réalisme, tous comptes faits, n'est guère concerné. D'ailleurs, le néo-réalisme existe-t-il ?

François WEYERGANS.

FILMS SORTIS A PARIS
DU 3 MAI AU 6 JUIN 1961

8 FILMS FRANÇAIS

Le Ciel et la boue, film en Eastmancolor, de Pierre-Dominique Gaisseau. — Le film est bien photographié et parfois intéressant. Somme toute un bon journal de bord, mais qui est à l'ethnologie ce qu'un reportage de l'*Express* est à la sociologie.

Deuxième Bureau contre terroristes, film de Jean Stelli, avec Frank Villard, Dominique Wilms, Nadine Tallier, Robert Berri, Camil Ratib, Jean Rellet, Philippe Guegan. — Du niveau des bandes d'avant guerre, consacrées au Capitaine Benoît ou à la Ligne Maginot. La réalisation est d'une intemporelle nullité.

La Guerre inconnue, film de montage de Perry Wolff, commentaire dit par Jacques Sallebert. — Le film ne nous apprend rien que nous ne sachions sur la guerre, connue ou non, mais nous donne des vues souvent extraordinaires du pilonnage et du mitraillage de l'Allemagne et de la France par l'aviation alliée. L'auteur semble considérer comme allant de soi l'anéantissement, en une nuit, de Hambourg; rien d'étonnant : c'est lui qui, dans *Kamikaze,* justifiait le bombardement d'Hiroshima.

Les Mauvais Coups, film en « Cinégraphiscope », de François Leterrier, avec Simone Signoret, Reginald D. Kernan, Alexandra Stewart, Marcel Pagliero, Serge Rousseau. — Du brave cinéma d'épigone, plus bête que méchant. Une mention spéciale à Roger Vailland qui est en passe, avec Marguerite Duras, de devenir notre plus mauvais scénariste.

La Peau et les os, film de Jean-Paul Sassy et Jacques Panijel, avec Gérard Blain, René Dary, Juliette Mayniel, André Oumansky, Jean-Pierre Jaubert, Julien Verdier, Yves Barsacq. — Du méchant cinéma d'épigone. Ajoute la prétention à la laideur et à la bêtise.

Une aussi longue absence, film en Cinémascope d'Henri Colpi, avec Alida Valli, Georges Wilson, Jacques Harden, Charles Blavette, Amédée, Paul Faivre, Catherine Fontenay, Nane Germon. — Le même cinéma que précédemment, en pis et en plus déplaisant encore. Consolons-nous — si l'on peut dire — en pensant que le cinéma français ne pourra pas descendre plus bas. Tout cela, vu la personnalité par ailleurs attachante de l'auteur, est bien triste. Mention spéciale à Marguerite Duras qui est en passe, avec Roger Vailland, de devenir notre plus mauvais scénariste.

Un Taxi pour Tobrouk, film de Denys de la Patellière, avec Charles Aznavour, Lino Ventura, Hardy Krüger, Maurice Biraud, German Cobos. — Exploitation savante et démagogique de recettes éprouvées. Aznavour réussit à rester attachant

Vacances en enfer, film de Jean Kerchbron, avec Catherine Sola, Michel Subor, Elina Labourdette, Michel Vitold, Georges Poujouly. — Le film craint si peu le ridicule qu'il lui arrive de n'y pas tomber. La réalisation, moins « technique » qu'on aurait pu l'attendre d'un T.V. man, sert assez bien l'emphase de Clavel. On peut prendre à ce film un plaisir pervers, mais certain.

11 FILMS ITALIENS

Adua e le compagne (*Adua et ses compagnes*), film d'Antonio Pietrangeli, avec Simone Signoret, Emanuèle Riva, Sandra Milo, Marcello Mastroianni, Gina Rovere. — Prêchi-prêcha sur la prostitution, vaguement accommodé au goût du jour. Riva fait son habituel numéro de névrosée. Signoret semble vouloir prendre la suite de Françoise Rosay. Son châtiment sera d'y parvenir.

La Ciociara, film en Cinémascope, de Vittorio de Sica, avec Sophia Loren, Raf Vallone, Jean-Paul Belmondo, Renato Salvatori, Eleonore Brown. — Guerre, plus Sexe, plus Néo-réalisme. De Sica et Sophia Loren, chacun dans sa partie, restent égaux à eux-mêmes.

Costantino il Grande (*Constantin le Grand*), film en Cinémascope et en Eastmancolor, de Lionello de Felice, avec Cornell Wilde, Belinda Lee, Massimo Serato, Elisa Cegani. — Nous sommes très loin de Cottafavi, et même de Bragaglia. La présence de Cornell Wilde n'est pas faite pour arranger les choses. Souvenir ému à Belinda Lee.

Il mattatore (*L'Homme aux cent visages*), film de Dino Risi, avec Vittorio Gassman, Dorian Gray, Anna-Maria Ferrero, Peppino de Filippo. — Transposition cinématographique d'une populaire émission télévisée dans laquelle Vittorio Gassman changeait de visage d'un sketch à l'autre. Il faut être le roi des imposteurs pour passer de la télévision au cinéma, et s'imaginer qu'on ne verra pas la différence.

Prepotenti piu di prima (*Les Croulants terribles*), film de M. Amendola, avec Aldo Fabrizi, Nino Taranto, Ave Ninchi, Luca Ronconi, Mario Riva. — Uniquement fait pour donner à Aldo Fabrizi l'occasion de faire son numéro. Inqualifiable.

La ragazza in vetrina (*La Fille dans la vitrine*), film de Luciano Emmer, avec Lino Ventura, Marina Vlady, Magali Noël, Bernard Fresson. — Qu'il donne dans le film d'art ou le *néoréalisme*, Luciano Emmer a toujours fait des chefs-d'œuvre de rouerie. *La Fille dans la vitrine* réussit à détrôner *Les Fiancés de Rome*, comme apothéose du genre.

La Regina delle Amazzoni (*La Reine des Amazones*), film en Dyaliscope et en Eastmancolor, de Vittorio Sala, avec Gianna Maria Canale, Ed Fury, Rod Taylor, Daniella Rocca. — Voir critique de Fereydoun Hoveyda, dans ce numéro, page 58.

Sotto dieci bandiere (*Sous dix drapeaux*), film de Duilio Coletti, avec Van Heflin, Mylène Demongeot, Charles Laughton, Folco Lulli, Eleonora Rossi Drago. — Histoire de bateau-piège allemand, racontée à l'anglaise.

Tutti a casa (*La Grande Pagaille*), film de Luigi Comencini, avec Alberto Sordi, Eduardo de Filippo, Serge Reggiani, Carla Gravina. — Un extraordinaire sujet (et, qui plus est, sur un épisode mal connu de la guerre), digne de Rossellini mais traité dans le ton de *La Grande Guerre*, avec une mise en scène encore plus plate, si possible. Le film conserve cependant un minimum d'honnêteté qui le rend supportable.

Ursus (*La Fureur d'Hercule*), film en Totalscope et en Eastmancolor, de Carlo Campogalliani, avec Ed. Fury, Moira Orfei, Cristina Gajoni, Mary Marlono. — Dernier avatar du genre mythologico-historique italien, lequel trouve de plus en plus d'amateurs et de défenseurs. De fait, les Italiens pourraient bien finir un jour par réinventer le western. Hâtons-nous d'ajouter que l'auteur d'*Ursus* n'y sera absolument pour rien.

Le vergini di Roma (*Les Vierges de Rome*), film en Eastmancolor, de Vittorio Cottafavì et Ludovico Bragaglia, avec Louis Jourdan, Sylvia Syms, Nicole Courcel, Ettore Manni. — Cottafavi n'y a travaillé que quinze jours. Bragaglia a suivi son découpage. Pas totalement cependant : survivent un peu de beauté et un humour certain.

8 FILMS AMERICAINS

A Breath of Scandal (*Scandale à la cour*), film en Technicolor, de Michael Curtiz, avec Sophia Loren, John Gavin, Maurice Chevalier, Isabel Jeans. — On souhaiterait qu'un souffle de cynisme animât au moins cette scandaleuse exploitation de situations principautales. La triste figure de Chevalier y trouve son rôle à sa mesure.

Career (*En lettres de feu*), film de Joseph Anthony, avec Anthony Franciosa, Dean Martin, Shirley Mac Laine, Carolyn Jones. — Mélo prétentieux sur le thème de l'arrivisme. On n'a pas lésiné sur la distribution, les acteurs ne lésinent pas sur les effets. Seule Carolyn Jones s'en tire.

Elmer Gantry (*Elmer Gantry, le charlatan*). — Voir critique de Michel Delahaye, dans ce numéro, page 51.

Exodus. — Voir critique de Jacques Joly, dans ce numéro, page 45.

Good Bye Again (*Aimez-vous Brahms ?*), film d'Anatole Litvak, avec Ingrid Bergman, Yves Montand, Anthony Perkins, Jessie Royce Landis. — On peut aimer Sagan. On peut, si on ne l'aime pas, lui passer bien des choses et même toutes. Sauf une : ne pas être écœurée par les films de M. Litvak.

Home from the Hill (*Celui par qui le scandale arrive*). — Voir critique de Jacques Joly, dans ce numéro, page 52.

The Savage Eye (*L'Œil sauvage*), film de Ben Maddow, Sidney Meyers et Joseph Stick, avec Barbara Baxley et (la voix de) Gary Merril. — Méli-mélo de documents extraordinaires et de scories avant-gardistes du plus mauvais goût. Reste au moins curieux, ne serait-ce que par une complaisance infantile qui en dit long sur la mentalité de certains intellectuels américains.

The Wackiest Ship in the Army (*Le Rafiot héroïque*), film en Cinémascope et en Eastmancolor, de Richard Murphy, avec Jack Lemmon, Ricky Nelson, John Lund, Patricia Driscoll. — Démontre que le plus anglais des films américains vaut tout de même mieux que le plus américain des films anglais.

5 FILMS ANGLAIS

The Challenge (*Un Compte à régler*), film de John Gilling, avec Jayne Mansfied, Anthony Quayle, Carl Mohner, Peter Reynolds. — On essaie de rajeunir l'un par l'autre les thèmes du hold-up et du kidnapping. C'est l'Angleterre qu'il faudrait rajeunir.

Conspiracy of Hearts (*Les Conspiratrices*), film de Ralph Thomas, avec Lilli Palmer, Sylvia Syms, Yvonne Mitchell, Ronald Lewis, Albert Lieven, Peter Arne. — La Guerre, les Enfants, les Camps, la Religion : quelle bonne recette pour un bon commerçant !

Saturday Night and Sunday Morning (*Samedi soir et dimanche matin*). — Voir critique d'André-S. Labarthe, dans notre prochain numéro.

Sword of Sherwood Forest (*Le Serment de Robin des Bois*), film en Cinémascope et en Eastmancolor de Terence Fisher, avec Richard Green, Peter Cushing, Sarah Branch. — Il était facile de prévoir que la charmante légende américaine de *Robin des bois* — qui réussit à s'acclimater même en Italie — comportait trop de bon humour pour que les Anglais réussissent à l'acclimater chez eux.

The Terror of the Tongs (*L'Empreinte du dragon rouge*), film en Technicolor d'Anthony Bushell, avec Christopher Lee, Yvonne Monlaur, Geoffrey Toone, Brian Worth, Barbara Brown. — Trafic de camelote dans un Hong Kong de pacotille. Rien qui ne soit à la fois faux et ennuyeux. Une exception : l'officier britannique, ennuyeux car vrai.

2 FILMS SOVIETIQUES

Ne Dokontchenoe Pismo (*La Lettre inachevée*), film de Michel Kalatozov, avec Tatiana Samoilova, E. Ourbanski, I. Smoktounovski, V. Liganov. — Tatiana Samoilova engraisse de façon inquiétante, mais Kalatozov n'en est pas à une lourdeur près. Le grand luxe de moyens qui a été mis à sa disposition démontre par ailleurs ceci, qui pourrait être un proverbe russe : plus les grues volent haut, plus les cigognes volent bas.

L'U.R.S.S. à cœur ouvert, film documentaire en Kinopanorama et en Sovcolor, de Leonid Kiristy, supervision française de Robert Vernay. — Les travellogues de Fitzpatrick, eux au moins, sont courts.

1 FILM ALLEMAND

Soldatensender Calais (*Les Chacals meurent à l'aube*), film de Paul May, avec Helmut Schmidt, Peter Carsten, Klausjürgen Wussow, Siegfried Lowitz. — Trois garçons, une fille, dans une guerre où tout le monde a raison et tort, où le réalisme n'est pas trop cruel, ni la cruauté trop réelle. Il faut bien plaire à tout le monde, s'est dit Paul May, il y a 08/15 de cela, il n'a pas changé d'avis.

1 FILM POLONAIS

Kryzacy (*Les Chevaliers teutoniques*), film en Dyaliscope et en Eastmancolor d'Alexandre Ford, avec Grazyna Stanisezwska, Andrzej Szalawski, Mieczyslaw Kalenik, Ursula Modrzynska — Ford emprunte à Eisenstein et à De Mille. Il n'a pas le génie du premier, et il remplace par une fougue très concertée la verve et la foi naïve du second.

1 FILM YOUGOSLAVE

Traqués par les S.S., film de Branko Bauer, avec Bert Sotlar et Lila Antres. — Un prisonnier Yougoslave évadé recherche, dans Zagreb, son fils tombé aux mains des nazis.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

146, Champs-Elysées - PARIS (8e)
R. C. Seine 57 B 19373

●

Prix du numéro : **3,00 NF**

ABONNEMENT

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française	**17 NF**	**France, Union française**	**33 NF**
Etranger	**20 NF**	**Etranger**	**38 NF**

Libraires, Etudiants, Ciné-Clubs : **28 NF** *(France)* et **32 NF** *(Etranger)*

Ces remises de 15 % ne se cumulent pas

ANCIENS NUMEROS

Prix :	Nos 3, 5, 6	**2,00 NF**
	Nos 6 à 89	**2,50 NF**
	Nos 91 et suivants	**3,00 NF**
	Numéros spéciaux : 42, 71, 78, 90, 100	**4,00 NF**

Port : *Pour l'étranger* **0,25 NF** *en sus par numéro.*

Numéros épuisés : 1, 2, 4, 18, 19, 20, 21, 30, 31, 34, 35, 37, 39, 54, 61, 66, 67.

TABLES DES MATIERES

Nos 1 à 50 .... **2,50 NF** Nos 51 à 100 .... **3,00 NF**

Les 2 Tables ensemble : **5,00 NF**

Aucun envoi n'est fait contre remboursement

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA.**

146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)

Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 3e trimestre 1961

NOS RELIURES



Nous rappelons que notre système de reliure est souple, résistant, d'un maniement facile et que nous le proposons à nos lecteurs au même tarif que l'ancien modèle.

Cette reliure à couverture jaune et noire, dos noir titré CAHIERS DU CINEMA en lettres or, prévue pour contenir 12 numéros, s'utilise avec la plus grande facilité.

PRIX DE VENTE : A nos bureaux : 5,50 N.F. Envoi recommandé : 7 N.F.
Les commandes sont reçues : 146, Champs-Elysées, PARIS (8e)
C.C.P. 7890-76, PARIS.